



حسن المصادفة أن تستهل المجلة كل عام جديد فى عمرها بعدد تخصص جانبا كبيرا منه لعيد العلم ، وتصدره بكلمة الرئيس جمال عبد النــاصر فى حفل توزيع جوائز الدولة ، يتمثل فيها لقاء الزعيم رجل الفكر برجال الفكر ·

وليس من قبيل الزينة حرص « المجلة » على أن تنشر ما أمكن لكل فائز صورته ،

بقلم يحيى حقى

وانما تود أن يألف الشعب ، فى مشاركة وجدانية ، ملامح أبنــائه الذين يأخذون بيده ليبلغوا بـــه القمم العالية فى العلوم والفنون والاداب · ان الامل فى تجدد شباب هذه الامة ومشاركتها لبقية البلدان الراقية فى ركب الحضــارة يزداد قوة فى مثـل هذا اليوم من كل عام · حقا لقد أصبح عيد العلم سيد أعياد هذا الجيل الجديد ·

وبدء السنة الجديدة يفرض على (المجلة) وقفة تحاسب فيها نفسها قبل أن يحاسبها غيرها حسابا عسيرا . ينبغى لها أن تعترف فى شجاعة وصراحة بأنها لم تبلغ بعد كل ما تصبو اليه .. لا تريد أن تتلمس الاعذار وتهـــول من الصعاب ، ولكن ان تعثرت خطاها فهدفها أمامها واضح ، انها لا تريد أن يضللها أى صراع عن هـــذا الهدف · وما هدفها الا خدمة الشعب ، ومساندة وثبتـــه والتمكين لها ، والتعريف بها وحياطتها من الأخطار التى تتهددها ، وأن تشهد له عند غيره بأنه حفى بالثقافة ورقيها قادر على المساهمة فى الحوار الذى يدور بين رجال الفكر فى العالم المتحضر ، يأنف أن يجلس جلسة المستمع غير الفاهم ، أو الفاهم الأبكم الذى لايضيف من عنده قولا مفيدا ·· لذلك تحرص المجلة ــ وهى

تعرض المبادىء وتتتبع المواسم — على ان تقدم لقرائها مأدبة منوعة من مختلف ثمار العلوم والفنون والآداب ، ناظرة الى الحاضر ، متطلعة الى المستقبل ، غير غافلة أيضا عن الماضى .. مأدبة يجد فيها القارىء كل ماينفع ولا يضر . فليس الا بالمشاركة فى هذا الحوار نستطيع أو ننتظر أن يتبين للغير وجه مصر الصادق الذى ينطق بتفرده واصالته وثراء تراثه ، ينطق أيضا بالعزم على تجديد شبابه .

ستقترب « المجلة » من تحقيق هذا الهدف كلماساندها وتكاثر من حولها عدد غير قليل من الكتاب ، يصدرون أولا عن حب شديد لوطنهم ورغبة محتدمة لخدمته ، يخلصون لعملهم كل الاخلاص ، ويكون مطلبهم الأوحد هو التثبت والاجادة ، بل المزيد من التثبت والاجادة ، تجاوز الحسن فى سبيل الأحسن ، يؤرقهم احساس بأن بلدهم كالعربة التى ينبغى للجميع أن تتساند عليها أكتافهم لدفعها الى الأمام ، ثم لا يقول واحد منهم من بعد : تحركت بفضلى .

ولا تصدر هذه المجلة لخدمة مصر وحدها ، بل لخدمة الأمة العربية كلها . وليس يسعدها شىء مثل أن تمتد لها بالعون يد كل عربى آنس فى نفسه الرغبة فى المشاركة فى جهادها ، وأن تتلقى من قرائها أينما كانوا نقدهم وتوجيهاتهم واستفساراتهم لتنشر رسائلهم واجاباتها عليها ، فيتحقق بينها وبينهم لقاء فكرى وعاطفى تستمد منه القوة على متابعة السير .

أنور المعداوى :

أجمل الصداقات وأصلبها مانشأ اذ العود غض ، لعب صبيين معا فى حارة ، تجاورهما على درج واحد فى مكتب . وانى وان كنت لم ألق أنور المعداوى الا بعد أن تقدم بى العمر فأوغل ، فقد جعلتنى قدرته على محبة الناس وبذل الود بسخاء ، أشعر كأنى استأثرت به فسعدت منذ قديم.. نحن على اختلاف السن قرينان ، ان بقى له احساسه بشبابه فقد فارقنى — وأنا أنهل من منبعه المتدفق — احساسى معه وحده بشيخوختى . ارتفع بيننا التكلف والحرج ، تحولت مراسم الزمالة سريعا الى سبهللة الصداقة ، التفاهم باللسان الى التخاطب بالنظرة ، لم تضع على نكتة منه ، ولا ضاعت عليه نكتة منى وبقية الحاضرين غفل . لا تزال ضحكته تدوى فى أذنى ، وماكان أحبه الى قلبى وهو يضحك، ضحكة صافية مبرأة من لذعة السخرية وسماجة الافتعال ورفسة الاقتصاص ، طليقة غير مقاسة ، ومع ذلك يحكمها اعتدال مبعثه فرط الحياء ، فلاهى مجلجلة تتوقح ، ولا هى غمغمة المتكتم البخيل العسير على غلظته الاهتزاز .. ضحكة رجل سمح نشأ وعاش سيدا كريما معتزا بأصله وعرقه وأريحيته ، يترنح لها عطفه ، وتزر عيناه وربما ترقرقت فيهما شبهة من دمعة ، يتهلل وجهه فتنطق وسامته وتستبين حقيقتها وتبلغ كمالها .

وزاد من الود اعجابى به ، كان صريحا لا يهاب الادلاء برأيه فى وجه مخاطبه مهما يكن مقامه أو معزته عنده ، فى وقت سادت فيه المجاملة الباطلة، وغلب الاعتقاد بأن فى المداراة راحة ونجاة ، وأن الكناية ليست أفضل من القول المباشر فحسب ، بل هى ايضا دليل الذكاء والبراعة . ثم هو لايغضب اذا لم تقره على رأيه ، كان اماما يحتذى فى التفريق بين التعنت والاعتزاز بالرأى ، لأنه غير صادر عن هوى ، وفى الايمان بأن الفن لا يقطع فيه برأى فرد لا ثانى له . وكان من لزماته جملة يكررها على سمعى كل يوم أكثر من مرة « اختلاف الرأى لا يفسد للود قضية » .

وكان أبى النفس حرا عادلا ، يكره الانحراف أشد الكره ، قال لى مرة « هذا الناقد أفسد قضيته لأنه ترك الموضوع الى التعرض لشخص الكاتب . لقد سقط كلامه من عينى » .

ولا أنسى آخر مثل شهدته على استقامة خلقه .. جاءه شاب بمقال ينقد فيه كاتبا نقدا سليطا ، فصرخ فى وجهه أمامى : « لم تنقده حين كانت بينكما صداقة ، فلما انقلبت الى خصام جئت الآن تهاجمه . لا أقبل منك هذا » .

لست أدرى عدد الكتب التى قرأها ، ولكن كان يخيل الى أن لم يفته أصل من الأصول التى ينبغى للناقد أن يلم بها ، وقد وقر فى نفسى أن الفضل فى نضج علمه هو ذهن صاف مطمئن غير مزلزل ، مرتب غير مشوش ، منطق سليم ورؤية واضحة ، وبديهة صادقة ، وتنبه للامهات واستبقاؤها من بين حشد الذرارى الهمل ، فلم أر مثله الا القليل فى حسن بصره بمعنى الفن وبالذوق بين فروع الأدب وبين المذاهب والمدارس . لا عجب أن استلفت الأنظار منذ أن بدأ يكتب ، وأن وجد فيه كثير من ناشئة الشباب خير ناصح ودال لهم على النهج السليم ، ولعله وضع أفضل عصارة ذهنه وتجاربه فى توجيهاته وملاحظاته التى كان ينثرها شفاها على قاصديه للتمتع بصحبته والاسترشاد برأيه . وهم كثر .

هذه هى الخصال التى أعانته على أن يكون سباقا فى اكتشاف المواهب حين يبزغ نجمها عند حافة الأفق ، فيبشرها بأنها ستتوسط السماء وتتألق .

وشاء قدر قاس أن أشهد انحدار شمسه شيئا فشيئا دون أن أملك له عونا نافعا ، لحظت أول الأمر بشيء من التوجس أن صدره لم يعد يتسع كالعهد به ، بل أخذ يضيق باللجاجة ، ويضيق أكثر أكثر برؤيته الناس من حوله يحاربونها لا بالاستخفاف أو الاعراض والاغضاء بل بمزيد من اللجاجة ، فأخذ ينأى شيئا فشيئا عن المشاركة فى اثارة الغبار فى غير معترك ، ويميل أكثر فأكثر الى الصمت وتعطيل القلم ، كأنما خشى أن تطير بذرته وسط الزعابيب الضالة دون أن تستقر فى أرضنا الطيبة فتنبت أجمل الزهر ، فآثر أن يطوى عليها قلبه . ولما سمعته يهمس لى مرارا « وما الجدوى ؟ » أدركت أن الداء قد استفحل .

ومنعته عفته التى لا تخفى على أحد من أن يلتمس التسلى فى اللهو ، وحرمه تفرده فى حياته من أن يجد اليد الرقيقة الرحيمة التى تطب له جراحه ، ومع ذلك كتم أوجاعه . فأشهد أننى لم أسمعه قط شاكيا أو طالبا لعون أو حتى لعطف أو رثاء . اذ كان مع رقته شديدا فى اعتزازه برجولته وكرامته .

ووضح لأصدقائه العديدين أنه يمر بأزمة روحية ، وأن الجسم قد اعتل لها وانعكست علته مرة أخرى على روحه ، فدخلنا معه فى حلقة مفرغة لعينة .

وأحدق به الخطر فلم يواجهه مرتعبا ، بل بصبر وسكينة دون أن يقنط من رحمة الله . وحين طال العلاج لم يسارع الى المطالبة بالسفر الى أوربا ، ولم يدر على الأبواب يدقها شاكيا وراجيا ، بل ظل لصيقا بأرض الوطن يريد أن لا يبرحها . وأن لا ترتمى رأسه حين يلفظ النفس الأخير الا على صدرها .

وفجأة دب فيه عزم جديد ، وأقبل على العمل والأصدقاء مؤكدا أنه سيستعيد جهاده ونشاطه . فأعمتنا محبته عن أن ندرك حينئذ أنها صحوة التوهج الذى ينذر بانطفاء الفتيل . لقد سار أنور المعداوى الى الموت سير مخلوقات الله البريئة ، بصبر وسكينة وتسليم .

مات عند الظهر على صدر أمه ، ولم يكن معه فى البيت غيرها ، وكان قد استيقظ نشيطا فارتدى ثيابه ، وتهيأ للخروج ، ففاجأته النوبة التى صرعته بعد قليل .

وبعد ساعتين كانت جثته راحلة من القاهرة الى قريته البعيدة ..

وهكذا شاءت بساطته وسماحته الا أن يودع الأصدقاء العديدين وداعا خفيفا وباشارة اليد من بعيد لبعيد .. فكأنما كان فى موته أشد كرها للمظاهر والمراسم .

وكفى أصدقاءه مئونة الجرى للحاق بجنازته ، والسير الوئيد وراء نعشه ، والانهداد فى سرادقه ، وإثم التلهى عنه بالتحدث فى أطماع الدنيا .

ان خسارة أسرة « المجلة » بفقده لا تعوض .



ايها الاخوه :

اجيء اليكم فى عيد العلم ، كما تعودت معكم فى كل عام ، حاملا معى بعض القضايا التى تخطر على بالى كلما اقترب موعد عيد العلم وادرت فى فكرى استعدادا للقائكم ما أريد أن اتحدث اليكم فيه .

واذا كنت احرص على وقتكم ، وأنا اعرف أن هذا الاجتماع بطبيعته يطول، فانى أستأذنكم فى ان اعرض عليكم بعض الملاحظات التى أجد مناسبا أن أضعها أمامكم هذا العام .

أولا : اريد أن أقول أمامكم مجددا ومؤكدا انه فى كل ما يواجهنا اليوم من مشاكل ومشاغل فان العلم هو أملنا الحقيقى والوحيد .

واذا كنا نرى أمامنا مشاكل انفجار زيادة السكان وآمال مضاعفة الانتاج ومحاولات السيطرة على جموح الاستهلاك والحاجه فوق هذا ومعه الى تحسين مستويات الخدمه والادارة ، فلنذكر دائما أن العلم وحده هو الذى يستطيع ان يسد الفجوة بين قصور الواقع وطموح المنى . الفكر العلمى والتخطيط العلمى والتنفيذ العلمى والمراجعة العلمية ، ذلك كله بالطبع معايير القيم الانسانية التى ارتضاها مجتمعنا منهجا لميثاقه . .

ثانيا : اننى لا أرى انقطاعا بين الماضى والحاضر ، وأرفض أن اتصور وجود فراغ بين مراحل التطور لشعب واحد . ان تاريخ مصر العظيم لم يبدأ بثورة ٢٣ يوليو ، وانما قيمة ثورة ٢٣ يوليو الحقيقية فى انها استطراد طبيعى لنضال الشعب المستمر وطاقاته المتجددة وآماله البعيدة . ان تفكير ما قبل الثورة كان ضميره فى ضمير الثوار ، وحركة جيل سبق حتى فى اصعب ظروف اليأس والتردى .. كانت الحافز الى حركة جيل لحق وتقدم للامانه بالعزم والشباب، وذلك هو خط التطور السليم ومسلكه

اقدم بذلك لكى أعبر عن شعور صادق باننا لم نوفر حتى الان اهتماما كافيا أو حوافز كافية لاجيال الشباب ، واذا كان من حقنا ان نلتفت الى احتمالات الابداع التى حققت نفسها بالفعل ونكرمها، فان من واجبنا أن نتطلع الى احتمالات الابداع التى مازالت تناضل لتحقق نفسها وان نشجعها .

ثالثا : فى نفس اللحظه ، فاننى أريد ان الفت النظر أمامكم الى أن اجيالنا الجديدة المتأهبه للخلق العلمى والفكرى والفنى ، مطالبه بأن تعانى بجد اكثر متطلبات ما نذرت نفسها له . أن النجاح أمر صعب والاحتفاظ به أمر أصعب وعمل العالم أو المفكر أو الفنان ليس ضربة حظ تسبح وسط أضواء الاعجاب أو الشهرة ، وانما الخلق المبدع عناء ... وعذاب كل يوم .. وأود أن اضيف أن مجتمعنا أعطى فرصه لحرية الفكر والثقافة غير متاحة فى كثير من البلدان .. واذا قلنا باحترام القديم ووضعه فى مكانه الكريم من حركه التطور العام ، واذا قلنا فى ذات الوقت بتشجيع الجديد ، فان هذا الجديد مطالب أمام مجتمعنا بان يبدأ شق طريقه بنفسه . وان يدرك أن بناء اساسه العلمى هو اثبات الشخصية الذى يستطيع التقدم به الى المجتمع طالبا فتح الأبواب

ان الابداع لا ينتقل من جيل الى جيل بمجرد الارث ، وانما بالجدارة المؤكدة وبالاستحقاق الشجاع . ان النجاح السهل كالشهب البارقه لاتلبث أن تتلاشى وتضيع فى الظلام ، ونحن لانتصور ولا نريد للجيل الجديد أن يهرب من الصعب الى السهل وأن يستعيض عن بلوغ القمم الشامخه ليتسكع فى الوديان .

اننا نؤمن أنفسنا من الزلل بتقدير ما أثبت ذاته وفرض قيمته بغير جدال . ولكنى أقول أيضا بانه من الضرورى فى نفس الوقت ان نقبل بمخاطرة محسوبه

وأن نعطى من التقدير مقدما ما هو لازم لجيل جديد لم يتمكن بعد من اجتياز حدود المحاولة والتجريب، نساعده بطاقاتنا ولا نتركه لضغوط الظروف تجرفه الى حيث تشاء ، ونشد يده ليصعد ولا نتجاهله حتى يتمكن ضد العزلةوالوحشة من أن يثبت ذاته ويفرض قيمته بغير جدال ٠

رابعا : أن ذلك يقودنا الى موضوع أخر لابد أن نوليه قسطا اكبر من الاهتمام ٠ نحن نراجع خططنا فى الانتاج وفى الاستهلاك ونحن نحشد طاقات جديدة لدفع آمالنا الى حيث نتمنى ، لكن أهم من ذلك فى تقديرى خلال هذه المرحله ، ونحن الآن فى مناسبتها تماما ، ان نراجع خططنا فيما يتعلق بالافراد ٠٠ ان الطاقة الضخمة على أرضنا هى البشر ، وعمل البشر ، وانى لأرى أننا بددنا وما زلنا نبدد فى هذه الطاقه بغير تنظيم حازم يفرض الرجل الصحيح فى المكان الصحيح ٠٠ وكثيرا ما تركت نفسى طويلا لخطابات أتلقاها من شبابنا الذين عادوا من البعثات حاصلين على أعلى الدرجات ، واصلين فى العلم الى أشد ما نحتاج اليه ٠ ولقد شعرت فى عديد من المرات أن بينهم من عاد ليجد نفسه مكلفا بما لايصلح له فى حين أن الشعب تكلف غاليا ليعده ويحسن اعداده لمكان ابعد عنه ٠٠ ذلك اهدار لأغلى طاقاتنا واهدار لتكاليف فادحة دفعها الشعب ، واهدار لوقت لا يعوض فى عصر تتسابق فيه الشعوب الى التقدم بالساعات وبالثوانى ٠

خامسا : يتصل بهذا موضوع آخر هو شبابنا الذى يدرس الآن خارج وطنه استعدادا ليوم يعود فيه الى المشاركة فى الكفاح العملى لوطنه . واخشى أحيانا اننا نبعث بالصفوة من شبابنا الى قارات العالم ليحصلوا على علمها المتقدم ثم ننساهم بعد الرحيل ولقد أثر فى كل التأثير ماروواه لى اخى عبد الحكيم عامر عن لقاء له مع شباب بعثاتنا فى باريس ، لقد هزه وهزنى معه احساسه هناك بعزلة هذا الشباب عن وطنه وما يجرى فيه ، ولقد اقترح على عبد الحكيم عامر ووافقت على ان يعقد فى الصيف القادم بمشيئة الله ، مؤتمر لشبابنا فى البعثات ليجىء الى الوطن اكبر عدد من ممثليه لكى يلمسوا بايديهم نبض شعبهم مرة أخرى ، وليتدارسوا معنا فى الوسائل التى تعمق ارتباطهم بالعمل اليومى لجماهير شعبهم مهما بعدت بهم المسافات عن أرض الوطن ٠

أيها الاخوة : لقد عرضت أمامكم ما خطر لى وأنا اتأهب للقائكم ٠ ثم ادعو الله لهذا الوطن ، مهد الحضارات وملتقاها ، بان يظل دائما شريكا مسئولا وفعالا فى رساله النور والمعرفة

والسلام عليكم ورحمه الله ٠



عزيز أباظة
وجائزة الدولة التقديرية فى الآداب

بقلم الدكتور عبد المحسن سلام

ولد عزيز أباظة ـ كما يحدثنا هو عن نفسه ـ فى ٣ أغسطس سنة ١٨٩٩ فى قرية من ريف مصر الجميل الذى تسير فيه الحياة هادئة ناعمة رتيبة لا شغب فيها ولا اضطراب ويقترب فيه الانسان من الطبيعة ومن نفسه اقترابا شديدا . كان طفلا فى أسرة متفتحة للحياة متعلمة كان ابوه المرحوم محمد عثمان أباظة عمدة هذه القرية التى تعرف باسم الربعماية ، ثم كان عضوا فى مجلس شورى القوانين وفى الجمعية التشريعية . وانتخبه الناس عضوا فى مجلس النواب سنة ١٩٢٥ . ولم يكن تفتح الاسرة للحياة مقصورا على المشاركة فى الحياة السياسية وتياراتها ولا على تولى المناصب الادارية .

فقد كان لأفراد الأسرة ـ وبخاصة عبد العزيز أباظة كبير مفتشى الداخلية فى طفولة الشاعر ، وجمال الدين أباظة المستشار بمحكمة الاستئناف ـ ولع شديد بالشعر وروايته وغرام عميق بصحبة الشعراء والكتاب .

وخرج الشاعر من قريته الربعماية الى القاهرة طفلا يبحث عن غذاء عقله وأقام مع أعمام له فى منزل كبير بحارة قوارير بحى الناصرية . وبعد المدرسة الابتدائية والثانوية ، تخرج فى مدرسة الحقوق سنة ١٩٢٣ .

وقد أتاحت له ظروفه العائلية ـ فى القاهرة ـ أن يعرف منذ طفولته عديدا من الكتاب والشعراء والمفكرين من أصدقاء أعمامه . مثل محمد السباعى والشيخ عبد العزيز البشرى وحافظ ابراهيم وامام العبد ومحمد صادق عنبر . وكان يحضر مجالسهم فى مندرة بيت عمه . ويستمع الى أحاديثهم ومناقشاتهم ونكاتهم ، وما يدور بينهم من تبادل رأى أو مطارحة شعرية . وكان يحدث فى هذه المجالس ـ كما يروى هو عن نفسه ـ أن يرد ذكر شىء نشر حديثا فيناقشه الحاضرون كما فعل أصحاب عمه عندما نشرت قصيدة « نهج البردة » فى كتيب وقد قام بشرحها الشيخ سليم البشرى شيخ الجامع الأزهر آنذاك . ولم يرتض الحاضرون ما سجل على الكتاب من اسم لصاحب الشرح . وسألوا ابنه الشيخ عبد العزيز البشرى وضيقوا الخناق عليه فاعترف بانه صاحبه بعد أن أقسموا بألا يذيعوا سر ما قال .

وفى الربعماية كان يلتقى ابان الاجازات المدرسية بعديد من الكتاب والشعراء من أصدقاء الأسرة الذين يفدون لقضاء جزء من الصيف فى قريته . وقد استفاد من بعض هؤلاء . فقرأ على الشيخ عبد العزيز البشرى معظم كتب الجاحظ التى كانت منشورة آنذاك واجزاء من الاغانى لأبى الفرج الاصفهانى . وقرأ على حافظ ابراهيم ديوان الحماسة لأبى تمام وديوان البحترى . وأملاه حافظ ابراهيم ما يملأ عشر كراسات من مختارات الشعر العربى مما كان حفظه . وقرأ مع الشيخ محمد الخضرى الذى كان صديقا لوالده بعض كتب النحو واللغة وعرف كثيرا عن التاريخ العربى . واتصل بشوقى فى شبابه الذى كان يسكن بجوار قريب له هو محمد أباظة مدير مصلحة الأملاك آنذاك . وكانت بين شوقى وبين قريبه صداقة . وذهب مع قريبه لزيارة الشاعر الكبير . وتعرف به وعرض عليه بعض ماكان يكتبه وكان شوقى ينقد ما يكتب ويصحح له الأبيات والعبارات .

ولقد ادت هذه الحياة الفذة بعزيز الى ان يكون متعمقا لحيوات الادب واللغة العربية عارفا اسرارها ومكنوناتها . وكان الطفل مستعدا بمواهبه وفطرته للتلقى والتحصيل والتطبع والاستفادة من الخبرات الضخمة التى كانت تلقى القاء أمام عينيه وسمعه . وكانت مراجع اللغة والأدب فى متناول يده فى كل مكان يذهب اليه . وتعاونت المدرسة والبيت على تكوينه وتربيته وغذوه بكل ما كان فى الحياة الثقافية المصرية آنذاك من خصوبة ونماء . ولقد كتب الشعر فى هذه الفترة الأولى من حياته سائرا على النهج العادى لحياة الشعر العربى آنذاك قبل أن تنضج القمم الشعرية وتحركها حركات النقد الأدبى العارمة التى وجهتها وانضجتها .

وعرف الشاعر الحب عندما كان طالبا فى المدرسة الثانوية وكان يستطيع أن يرى صاحبته

* تعتذر المجلة عن عدم نشر صور بعض الفائزين لعدم الحصول عليها .



- ولد فى ٣ أغسطس سنة ١٨٩٩ فى قرية « الربعماية » من أعمال الزقازيق
- تخرج فى كلية الحقوق سنة ١٩٢٣ واشتغل بالمحاماه
- التحق بالنيابة العامة عام ١٩٢٤ وكيلا لمديرية الوظائف الادارية حتى عين عام ١٩٣٤ واكيلا لمديرية البحيرة ، فمديرا لمديرية القليوبية ثم الفيوم ثم المنيا فمحافظا لبور سعيد ، ثم مديرا لاسيوط حتى استقال من الوظائف الحكومية عام ١٩٤٦ وتفرغ للاعمال الاقتصادية .
- صدر ديوانه الوحيد « أنات حائرة » ومثلت مسرحيته الاولى « قيس ولبنى » عام ١٩٤٣ وبعد ذلك تتابعت بقية مسرحياته : « العباسة » ، « الناصر » « شجرة الدر » ، « غروب الاندلس » ، « شهر يار » « أوراق الخريف » ، « قافلة النور » ، « قيصر »
- رئيس لجنة الشعر بالمجلس الاعلى للفنون والاداب ، وجمعية الشعراء وعضو المجمع اللغوى ، واتحاد الادباء .
- جاء فى تقرير لجنة الجائزة أنه « يعد قمة فى فن المسرحية الشعرية التى هى خلق جديد فى حياتنا الادبية »

كثيرا . فهى بنت عمه . ويظهر أن ذلك الحب الصغير الذى نشا فى صبا الشاعر كانت له ابعاد واجواء طويلة عريضة فى حياته فقد ادى الى الزواج وانجاب الأطفال وكانت لأحداثه من بعد آثار بعيدة المدى على حياة الشاعر وانتاجه . ولقد تغزل فيها ويظهر أن كل ما كتب من غزل فى هذه الفترة كان موجها اليهـا .

وبعد ان تخرج الشاعر فى كلية الحقوق عمل بالمحاماة وقضى فترة التدريب فى مكتب وهيب دوس ثم التحق بالنيابة العمومية سنة ١٩٢٥ وظل فى طنطا حتى سنة ١٩٢٨ وكيلا لنيابتها . ثم نقل الى ميت غمر . ورشح نفسه للانتخابات ففاز بعضـوية مجلس النواب .

وعندما حل المجلس عمـــل مفتشا فى مصـــلحة التجارة والصناعة . وانتخب مرة أخرى فى مجلس النواب سنة ١٩٣٠ وظل به عضوا حتى سنة ١٩٣٤ ، ثم عاد بعد حله فعمل مفتشا بوزارة الداخليـة . وبعـــد قليل رقى مديرا لمصلحة تحقيق الشخصية . ورقى مرة أخرى فاصبح وكيلا لمديرية البحيرة ثم وكيلا لمديرية الجيزة . وعاد الى الحياة السياسية فانتخب عضوا مستقلا فى مجلس النواب سنة ١٩٣٦ . ثم عين مديرا للقليوبية ثم مديرا للفيوم ومن بعدها نقل مديرا للمنيا ثم نقل مرة أخرى مديرا لبورسعيد ثم مديرا لأسيوط . وفى أواخـر سنة ١٩٤٦ استقال عزيز أباظة من خدمة الحكومة ومناصبها واتجه الى الأعمال الاقتصادية والتجارية .

ولقد قضى عزيز معظم هذه الفترة من شـــبابه وكهولته متلقيا محصلا للعلم والأدب من منابعه المختلفة . كان يحصله من ديوان البحترى وأبى نواس والشريف الرضى والمعلقات والأدب الأوروبى والكلاسيكى منه بخاصة . وأتاح له تنقله فى بلاد القطر المصرى أن يرى بعينـه حيوات الناس ومشـكلاتهم وتجاربهم واختلط بهم اختلاطا قريبا ورآهم يشقون ويسعون فى مناكب الأرض وراء الرزق ، والعيش الكفاف وغير الكفاف رأى أصحاب النعيم المادى فى أسرته وفى غير أسرته ورأى أصحاب النعيم العقلى من الكتاب ومن الشخوص الذين عرفهم ابان طفولته وشبابه . وأخذ عن كل هؤلاء . وعرف الحيـــاة السياســـية المصرية عن كثب . رأى مافيها من ختل وخداع واستبداد وتهريج ورأى بعض المحاولات الوطنية الحقة التى تحاول أن ترفع من شأن أمته فتنجح تارة وتخيب أخرى . لقد قرأ وسمع ورأى . وأتاحت لـه الحيـــاة فرصة نادرة قلما تتاح لغيره من الناس لكى يقرأ ويسمع ويرى . وعرف الكثير بجهد مبذول وجهد غير مبذول فقد كانت المعرفة تسعى اليه فى بيته وعمله وحياته الخاصة وحياته العامة وحياته الاجتماعية . كانت الجهود الثقافية جميعا تتضافر لكى تغذوه غذاء ثقافيـا ثرا . وكان شوقى اكثر الشعراء تاثيرا فى حياته . ولاغرابة فى ذلك . فقد كان شوقى شاعرا أوتى موهبة خارقة استطاع بها أن يطبع جيلا كاملا من الشعراء بطابعه . كان مجددا وكان غير مجدد . واستطاع أن يجمع بين النقيضين فى براعة فنية فائقة رائقة . وقد أدى هذا التناقض الخفى فى شعره الى أن يتهمه المجددون من أمثال العقاد والمازنى بالتقليد . وأن يلوذ المجددون من اصحاب مدرسة ابوللو وغيرهم معتبرين اياه زعيم المجددين ورائدهم . واكتشف عبقرية اللغة العربية فى قدرتها على التعبير الخطابى والتعبير الغنائى . وعرف كيف يتصرف فى فنون كثيرة بعضها قديم وبعضها ما كان يمكن الا أن يكون جديدا . لقد تغـــزل ورثى وكتب شعر مناسبات كما أسهم فى الحركات الوطنية والقومية بشعره . وأعاد الأمجاد القديمة ونبه الأذهان اليها ووقف فى دمشق ولبنان والقاهرة والصعيد والأندلس على أطلال هذه الأمجاد وبكاها وأعاد تركيبها وتصويرها ووصل الماضى بالحاضر فيها واعد للمستقبل . واعطى الشباب غذاء روحيا ونفسيا وتاريخيا عندما تغنى لهم بأمجادهم وهز نفوس الشيوخ واثارحماستهم. واستطاع أيضا ان يسهم بانتاجه المسرحى الشعرى فى ســد نقص خطير فى الادب العربى قديمه وحديثه . وقد صحبه عزيز عن قرب صحبة التلميذ للأســتاذ كما قلنا ثم صحبه قارئا لمسرحياته وشعره غير مرة . ولكن صحبة عزيز لشوقى ولحافظ واحمد رامى ولغيرهم من الشعراء والكتاب واللغويين والمفكرين وتجاربه فى الدراسة الأولى وفى الحياة لم تستطع أن تخلق منه شـــاعرا كبيرا . كان يكتب القصيدة أو المقطوعة القصيرة وينشرها ـ فقد نشر شعرا فى مجلتى الصاعقة والسفور ـ أو لا ينشرها . وظل الحال كذلـك حتى حاول أن يكتب مسرحية . وبدأ كتابتها وهى مسرحية ـ قيس ولبنى ـ سنة ١٩٤١ وأتمها فيما يقول هو وهو فى المنيا وظل ينقح فيها ويغير فيها ولا يجرؤ على نشرها أو تقديمها للمسرح . ولعله حاول كتابتها اســـتجابة لرغبة قديمة أثارتها مناقشة بينه وبين شوقى عندما كان يصحبه هو ومحمد توفيق دياب والجديلى ورامى فى مقصورته لمشاهدة مجنون ليلى . واقترح عزيز ـ وأيده أصحابه ـ على شوقى أن يكتب مسرحية عن قصة قيس ولبنى لأنها أكثر درامية من قصة مجنون ليـلى فصده ساخرا منه مستهزئا مطالبا اياه بأن يكتبها هو . ولكن الرغبة فى حد ذاتها وسخرية شوقى لا تكفيان لخلق شـاعر ولصهر الثقافات التى حصلها صهرا وجدانيا يحيلها الى مادة شعرية موضوعية أو غنائية . ولا تكفيان أيضا لخلق ذلك التحول الكبير فى حياة عزيز واشاعة الثقة الفنية فى نفسه . وكان حريا بحياته العملية فى السياسة والادارة أن تحيله الى رجل اعمال ناجح او الى رجل سياسى ناجح يكتب ـ عندما يكتب ـ تاريخا أو قصة أو مقالات كما فعل محمد حسين هيكل . اما أن يكتب الشعر ويلجأ الى أسمى أداة وجدانية للتعبير عن تجاربه فسببه غير الرغبة وغير الهزؤ والسخرية والثقـافة العميقة والصحبة المستنيرة .

لقـد أحب عزيز زوجته التى رآها تلميذة حبا جما . وشب المحبان وكبرا وتزوجا وانجبا اطفالا . وسارت الحياة بحلوها ومرها . ونجح عزيز فى حياته نجاحا عمليا كبيرا . وكان يمكن أن تسير حياته سيرا هادئا لولا أنه أصيب بكارثة نبهته الى يد القدر الخئون التى لا ترحم فى كثير من الاحيان . فقـد أصيبت زوجته بمرض وتوفاها الله فى ســـنة ١٩٤٢ وأحس الشاعر انكيانه قدأصيب، وانه أعجز عجزا من انيتابع الحياة وحـده وأن يـرعى أولاده وأن يربيهم . وكان انقطـاع هذه السلسلة الوجدانية المتصلة الحلقات منذ الطفولة فجاة كارثة وجدانية أصابته فى مأمنه وكشفت له ألوان الضعف البشرى أمام قوى القدر والطبيعة . وعرف نفسه . عرف نفسه كائنا بشريا مثله مثل الناس جميعا الذين يحبون ويكرهون ويشقون ويرون الميلاد ويرون الموت ويدبون فى الأرض سعيا وراء الرزق.

واكتشف فى نفسه ايضا طاقةلغوية وجدانية عارمة يستطيع بها ان يوقع الحان نفسه ونغماتها فى شعر . فكتب ديوان « انات حائرة » . وهو ديوان فريد فىالشعر العربى يسجل هو وديوان « من وحى المرأة » لعبد الرحمن صدقى ظاهرة جديدة فى الأدب العربى وهى ظاهرة التعبير الوجدانى عن الحياة الزوجية وما فيها من عمق عاطفى . وهو نوع من التعبير يكشف عن اصالة الحياة الاسرية فى مصر وعمق فكرة الاسرة وما يربط بين أفرادها من وشائج كما يكشف عن تحول أصيل فى نظرة الرجل الى المرأة عما كانت عليه فى عصر الحريم . كما يدل أيضا على وجود أساس نفسى وجدانى كحركة تحرير المرأة التى نادى بها قاسم أمين .

أية ما يكون الأمر فقد كتب عزيز ديوان شعر كامل عن زوجته صور فيه حياته معها وماكان يحدث فى هذه الحياة من احداث أسرية بحتة تجمع افراد أسرته حوله . تحدث عن المناسبات السعيدة التى كان يلتقى فيها بأفراد أسرته وينعم بهم وبحديثهم وتجاريبهم مصورا ذلك فى شعر انفعالى جميل يعدد الذكريات ويحصيها ذاكرا التفاهات الصغيرة التى يغفل الانسان عنها فى عنفوان قوته وسطوته ثم يكتشف حلاوتها ومرارتها عندما يضعف . وديوان انات حائرة صورة كاملة لنفسية معينة تحت تاثير تجربة معينة ، فصل القول فى أجزائها فى كل قصائده . فكل قصيدة جزء من التجربة واكتملت الصورة عندما استطاع ان يتخلص من حالته النفسية فعرف طريقا جديدا للحياة واستغرق فى حالات من السمو الروحى الدينى فى مكة والمدينة عندما حج فاستهلك جزءا من الطاقة الوجدانية الشخصية التى كانت تملأ كيانه وملأ فراغها بتجربة جديدة . واكتشف انه يستطيع أن يسير فى الحياة وأن الموت حق والحياة حق . وانه ليس رجلا ضعيفا فهو يستطيع - اكثر من غيره - أن يربى أولاده وأن يعيد البهجة الى نفسه والى حياته . واكتشف أيضا أنه أطلق طاقة كامنة فيه من عقالها . لقد أصبح شاعرا وزكاه النقاد واشادوا به وعلى رأسهم طه حسين .

وبدات مسرحياته فى الظهور واحدة تلو الأخرى . وقد ظهرت له حتى الآن مسرحية قيس ولبنى سنة ١٩٤٣ والعباسة سنة ١٩٤٣ ومسرحية الناصر سنة ١٩٥٠ وشجرة الدر سنة ١٩٥١ وغروب الاندلس سنة ١٩٥٢ وشهريار سنة ١٩٥٥ واوراق الخريف سنة ١٩٥٧ وقافلة النور سنة ١٩٦١ وقيصر سنة ١٩٦٣ . وقد ابلغنى هو شخصيا انه يكتب مسرحية تحت عنوان «زهرة» . وقد أعلن غير مرة وفى غير مجال انه ينوى كتابة مسرحية عن صلاح الدين أو انه يكتبها بالفعل كما اشار مرة الى انه يريد أن يكتب مسرحية عن معاوية . وقد أبلغنى فى الصيف الماضى أنه قد اشرف على الانتهاء من مسرحية زهرة ولعلها فى طريقها الى الظهور بعد قليل . ونضيف الى ذلك أنه كتب عديدا من القصائد ألقاها بنفسه فى مهرجانات الشعر وكتب مقدمات لبعض الكتب والمسرحيات ولعله يطوى بين أوراقه عددا من القصائد التى لا نعرف عنها شيئا . نزعم ذلك لانه رجل حيى الى أبعد ما يكون الحياء وفيه تواضع جم وحب للخير لو لم يستطع ان يفعله لتمنى ان يفعله . ولكننا لا نستطيع أن نلقى احكاما او ان ندرس مالم ينشره على الناس او يعط لمحبيه ودارسى فنه وفن الشعر المسرحى بعامة . ومن ثم نقصر انفسنا ها هنا على ما كتب بالفعل ونشر وارتضى أن يكون ملكا للقراء بعامة .

أما شعره الغنائى أو اللاشخصى الذى كتبه والقاه فى بعض المناسبات فشعر تمليه طبيعة هذه المناسبات والاحداث التى تشغل الراى العام أو ما يمكن ان تشغل الراى العام . وفيه وفى مقالاته القصيرة التى يكتبها تبدو قدرته اللغوية العارمة ومعرفته بدقائق كثير من الألفاظ . ولقد قال ناقد شاعر كبير وهو لويس ان الشعر « لعبة الألفاظ » يجيدها الشاعر الفذ والكاتب الفذ . ولكن مجموع ما كتب عزيز اباظة من هذا الشعر الغنائى سواء أكان شعرا جمعيا أم كان شعرا شخصيا لا يعطيه المكانة الشعرية التى يعطيها مجموع ما كتبه الشعراء الغنائيون الآخرون الذين احتلوا مكانة شعرية كبرى فى عالم الشعر .

أما ما كتبه من شعر تمثيلى فأمرة مختلف جدا . ان عزيز أباظة بمسرحياته التسع التى كتبها ونشرها على الناس يمثل تطورا ضخما فى الشعر التمثيلى كان قد بدا فى القرن التاسع عشر وترعرع واينع عند شوقى . وعلى الرغم مما قلناه من تأثره بشوقى فى غنائه الشعرى وخطابته فانه استطاع بعد جهد قليل أن يتخلص من ذلك التأثر وأن يسير بنفسه فى حلبة السباق أمدا طويلا من الشوط وأن يوطد أركان هذا الفن وأسسه .

وقد تناول عزيز فى مسرحياته موضوعات مختلفة . استمد بعضها من التاريخ العربى الاموى أو العباسى او الاندلسى او عصر المماليك واستمد البعض الاخر من الحياة الاجتماعية المصرية والبعض من التاريخ الرومانى المصرى . فموضوع قيس ولبنى مستمد من حياة العرب فى العصر الأموى تلكم الحياة التى تجمع بين طبيعة العصر الجاهلى ومواضعات مجتمعه والحضارة الجديدة التى اخذت تتسرب الى حياة العرب فى الجزيرة وخارج الجزيرة .

ولكن عزيزا لم يصور فى مسرحيته حياة العرب وانما عرض موضوعا انسانيا قد يوجد عند العرب وعند غير العرب ، لقد عرض موضوع عقم المرأة الذى يؤدى الى انفصام عرى الزواج على الرغم مما يجمع بين الزوجين من حب شديد وطدته علاقة وثيقة . واخذ موضوع مسرحيته « العباسة » من حياة المجتمع العباسى الذى كانت الكونية العربية الاسلامية قد اخذت فى الظهور حين اندمج العرب مع غيرهم من شعوب العالم الاسلامى فى دولة واحدة يسود فيها العرب والفرس فى أول الأمر . ونشات علاقة حب بين العباسة أخت الرشيد وبين جعفر البرمكى الفارسى اخى الرشيد فى الرضاعة وادى الحب الى زواج كان لا يباركه الرشيد ولا يعلم به وينتهى هذا الزواج الى انجاب طفل سرا يفر به أنصار الحبيبين بعيدا عن بغداد . ويعلم الرشيد بذلك الزواج وبافعال اخرى ارتكبها جعفر فينتقم من جعفر ومن البرامكة جميعا انتقاما مذهلا يودى بحياة جعفر ولا تشفع فيه شفاعة .

ثم يكتب عزيز مسرحيته « الناصر » مستمدا موضوعها من حياة الأندلس فى أبهى عصورها وتفوقها . ولكنها بهجة يبدأ السوس نخره فيها . ويستطيع الناصر ان يحسم امر الخلاف الذى

استحكم بين أبنيه بأن يقتل أحدهما مفضلا فجيعة عاطفية على كارثة وطنية . تعينها دسائس ومكائد فى قصره .

وفى مسرحيته « شجرة الدر » يستمد الشاعر مادته من حياة المماليك فى قصورهم فى القاهرة . امرأة بلغ طموحها شأوا عظيما حتى انها ملكت نفسها . أمدا طويلا . وتقف أمام هذا الملك عراقيل شرعية وتقليدية ـ فلم يتعود المسلمون أن يولوا عليهم امرأة . فتتعاون مع أنصارها على أن يتولى الملك رجل تحبه يغدق عليها من حبه وحنانه وتغدق هى عليه من حبها وتجربتها فى السيطرة والحكم . ولكنه لا يلبث بعد قليل ـ عندما يستتب سلطانه ـ ان ينصرف عنها ويطمح الى الزواج من امرأة أميرة يؤيد زواجها منه ملكه ويوطد وسلطانه. وتستبد بها الغيرة فتدبر له مؤامرة فتقتله .

ومسرحية « غروب الأندلس » عودة الى حياة الأندلس فى اواخر أيامها . عودة الى الأندلس وقد بدأت شمس حياة حضارة العرب فيها تغرب وتزول . وهى مأساة من نوع فريد . فليست مأساة بطل أو بطلة ولكنها مأساة أمة كاملة ومأساة تاريخ كامل . ويقوم بالبطولة فيها عديد من النوازع الخيرة والشريرة متمثلة فى شخوص . وكانت الكارثة كارثة حتمية من الناحية التاريخية وكانت حتمية من الناحية المسرحية ايضا .

وفى « شهريار » يذهب الشاعر الى مادة جديدة امتزجت فيها الأسطورة بحقائق التاريخ وتداخل فيها الخيال العربى مع الخيال الفارسى تداخلا يمثل الكونية العباسية خير تمثيل . وكان الشاعر على ذكر حقيقى بجهود الكتاب الذين سبقوه فى الكتابة فى الموضوع . ولكنه أقدم عليه دون خوف ولا وجل مستعينا بجهد صديق له فى الكتابة عن شهر زاد .

وقد اختار الشاعر لنفسه فى مسرحيته تصوير الصراع بين أختين على رجل واحد مستبد كاره للنساء قاتل لهن . وكانت احداهما تعتقد أنها تستطيع أن تفتنه بمحاسن جسدها ومفاتن أنوثتها . وتعتقد الأخرى أنها تستطيع أن تطهره بأنوثتها وعقلها وأنسها . وكانت الاولى دنيا زاد والثانية شهر زاد . وقد انتصرت شهر زاد على أختها وعلى الملك وأحالته شخصا آخر يتأمل الحياة ويفكر فى المصير وينسى آلامه الشخصية . ويعيش للفكر وحده .

أما أوراق الخريف فقصة اجتماعية بطلتها امرأة قد قطعت شوطا من الحياة فى حياة زوجية هادئة . ولكن الحياة الهادئة تستثيرها فتضطرب وترغب فى تغيير رتابتها وتحس انها وهبت حياتها لغير نفسها . فاعطت الغير ولم تعط نفسها شيئا . كانت متعطشة للحب والعطف والحنو . وكان كل ما تستطيع ان تحصل عليه من زوج عاقل متزن هو الغذاء والكساء والجوع العاطفى . وكادت تودى ثورتها بالاسرة التى انشاتها مع زوجها وكادت تصبح بطلة قصة غرامية تهدم أسرة وكيانا اجتماعيا لكى تحقق لذة فردية . ولكنها تعود الى نفسها والى اطار التقاليد قبل أن تستحكم الأزمة ويعينها على ذلك زوج متزن هادى الاعصاب يغلب الحقائق العقلية والمادية على النزوات والاهواء ويطلب دعة الحياة وأمنها بأى ثمن ويتسامح حتى عندما يؤذى .

وقافلة النور مسرحية انتشار الاسلام فى شمال الجزيرة العربية وعلى حدود فارس ، وهى تمثل الصراع بين المعتنقين للدين الجديد وأصحاب السلطان من العرب والفرس آنذاك . ويتزايد عدد المعتنقين للدين الجديد بعد حين ويستميلون اليهم عددا من الذين كانوا حربا عليهم ويتداخل التطور الأساسى للفعل المسرحى مع تطور لفعل حب نشأ بين فارس وفارسية أميرة وتنتهى القصة بانتصار الاسلام وانتصار أنصاره .

وقيصر قصة استمدها الكاتب الشاعر من تاريخ الرومان ومصر ولعله قرأ ماكتبه الكتاب من قبله فى الموضوع واستفاد منه وعرف كيف ينتقى لنفسه زاوية جديدة يتناول منها موضوعه . وهى احدى هذه القصص التى تصلح مادة لدراسة أدبية مقارنة تكشف عن امكانات الشاعر العربى اذا قورن بامكانات الكتاب الفرنسيين والانجليز . وهى احدى هذه القصص التى تعتمد على قصص تاريخى يقرب فى نسجه من صنع الخيال . أما زهرة ـ وهى القصة المسرحية التى لم تظهر بعد ـ فمسرحية سار فيها على نسق مافعل يوريبيديس وراسين فى فيدرا . الا انه جعل بطلة الرواية تحب زوج ابنتها لا ابن زوجها كما هو الحال فى القصة الأصلية ، وبهذا يخلق صراعا داميا قاسيا بين الأم وابنتها يكون أقوى فعلا واثارة للضمير الأخلاقى والدينى . أما مسرحياته الأخرى فما زالت فى ضمير صاحبها والغيب ، لانعرف عنها شيئا على وجه التحديد الا انها ستكون من واقع التاريخ العربى الأموى أو الأيوبى .

ولشاعرنا قدرة فائقة وقاموس لغوى واسع عريض يستغله فى شعره الغنائى والتمثيلى وفى كتابته النثرية . ويخيل الى أنه يستمتع باستعمال هذا القاموس استمتاعا كبيرا . فعلى الرغم من تنبيه كثير من النقاد له فما زال سائرا فى طريقه وكأنه يحس ـ وهو احساس يشعر به الكثيرون الآن ـ أن عليه ان يحافظ على المستوى الرفيع للغة العربية قبل ان تهدر قيمها وقواعدها وبخاصة أننا الآن نتصدر العالم العربى ثقافيا ولغويا وسياسيا .

لقد كتبت عن انتاج عزيز أباظة غير مرة وأشرت الى كتاباته غير مرة وأحسب أننى سأشير اليه مرة أخرى ومرات وسيظل انتاجه المسرحى بخاصة موضوع دراسة تاريخية ونقدية ما امتدت الحياة باللغة العربية والأدب العربى .

ان عزيز أباظة يمثل القمة الثانية فى تاريخ انتاج المسرحية الشعرية فى الأدب العربى . حيا الله جهوده وباركها . ولعل تقدير الدولة له يحفز همته للمزيد فهو قادر عليه .

جوائز الدولة فى الفنون التشكيلية

راغب عياد وجائزة الدولة التقديرية فى الفنون

بقلم حسين بيكار

عندما نلتفت قليلا الى الوراء لنلقى نظرة على السنين الاولى من مطلع هذا القرن ، نجد أن حقل الفنون التشكيلية قد أصابه الجفاف والقحط ، وانه باستثناء بعض الأعمال التى تزين قصور الأمراء والاقطاعيين من انتاج بعض الفنانين الاجانب المرتزقة أو المتمصرين الذين وفدوا سعيا وراء الكسب والثراء ، لم تكن هناك لمسة من جمال أو فن .

كانت المواهب متوفرة ، والاستعدادات الفنية كثيرة ، غير أن الظروف الاستعمارية لم تكن تسمح لهذه المواهب أن تتفتح ، فقد كان الفن حكرا على الفنانين الاجانب الذين فرضوا تقاليدهم الغربية على سكان القصور الذين كانوا ينفرون من قوميتهم ويانفون من عروبتهم ، ويتهافتون على الفتات الذى يلقى اليهم من الجانب الاخر من البحر .

واليوم نلتفت حولنا فنرى الحال غير الحال ..

نرى حركة فنية مزدهرة ومتطورة ،ونرى جوائز تمنحها الدولة للفنانين المجدين تشجيعا وتقديرا ..

ونحن ان كنا قد استطعنا أن نحقق مثل هذا التقدم السريع فى مثل هذه الفترة القصيرة من الزمن ، فلا يجدر بنا أن ننسى فضل أولئك الرواد الأوائل الذين جاهدوا وكافحوا لكى يمهدوا الطريق للحركة الفنية أن تخطو هذا الخطو المشرف السريع .

وفى عيد العلم الخامس ، تسلم أحد رواد الفن الأوائل ـ الفنان راغب عياد ـ من يد الرئيس جمال عبد الناصر جائزة الدولة التقديرية التى نالها من قبله زملاؤه محمود سعيد ، ويوسف كامل ، ومحمد حسن ،ليتوج بها حياة زاخرة بالكفاح والانتاج والخلق .

كان الفنان راغب عياد يهوى الرسم منذ طفولته ، وكان اساتذته فى مدرسة الفرير يشجعون فيه هذه الموهبة المبكرة ، ولكن ما من أحد كان يستطيع أن يضمن لهذه الموهبة الرعاية والنمو والاستمرار ، فالطريق أمام المواهب مسدود .

وتشاء الأقدار أن ينتهى فصل الجفاف بالنسبة للبذور المتعطشة للفن ، فينشأ معهد أهلى للفنون الجميلة سنة ١٩٠٨ بدرب الجماميز ينتدب للتدريس فيه أساتذة فرنسيون وايطاليون وما أن يبلغ نبأ هذا المعهد أسماع الشاب راغب عياد حتى يهرع اليه ليلتقى فيه بزملائه مختار ومحمد حسن ويوسف كامل ، الذين جاءوا لنفس الغرض ، وكأنهم على موعد لرسم الخطوط الاولى لنهضتنا الفنية الحديثة .

ويلتحق الشاب المتحمس بالمعهد ، دون أن يبالى بما كان ينتظره من مستقبل مجهول ، ودون أن يستمع الى ما كان يشاع وقتئذ من أن المصير الذى ينتظر الفنان بعد تخرجه هو نقش الصوانى ، وزخرفة الحوائط ، ثم الفقر والانزواء فى زوايا النسيان .

وينتهى راغب عياد من دراسته بتفوق ،ويعمل مدرسا للرسم فى مدرسة الأقباط الكبرى ولكن طموحه يابى عليه التوقف عند هذا الحد،ولا يكتفى بما حصله فى هذه الفترة بين جدران المعهد ..

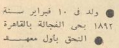
انه يطمع فى مزيد من المعرفة ومزيد من التجربة ..

انه يرغب فى أن يكمل دراسته فى ايطاليا التى أنجبت ميكائيل انجلو ، ورافايللو ، وبوتيتشللى ، وتيتشيانو .

ويسجل تاريخ الفنون أغرب اتفاقية من نوعها بين زميلين جمعهما هدف واحد ، اذ يتفق راغب عياد مع زميله وصديقه يوسف كامل على أن يسافر كل منهما الى ايطاليا للدراسة ، بينما يقوم الاخر بعمله أثناء غيابه وارسال مرتبه الشهرى اليه .

وتبلغ الوزارة أنباء هذه الاتفاقية الغريبة ،فتقرر ايفاد الزميلين فى بعثة دراسية الى ايطاليا على نفقة الحكومة ، يعود بعدها الفنان راغب عياد ليبدأ رسالته كفنان يلعب أكبر دور فى بعث الحركة الفنية وابراز شخصيتها وتأكيد قوميتها .. وكأستاذ تتلمذ على يديه عدد كبير من فنانى الرعيل الثانى ومن بعدهم .

راغب عياد



● ولد فى ١٠ فبراير سنة ١٨٩٢ بحى الفجالة بالقاهرة

● التحق بأول معهد للفنون الجميلة وتخرج فيه عام ١٩١٢ .

● أتم دراسته فى روما وباريس حيث حصل على دبلوم فى التصوير سنة ١٩٢٤ واخر فى الزخرفة والديكور سنة ١٩٢٧

● حصل على عدد من الميداليات ودبلومات الشرف ومكافات مالية لاشتراكه فى كثير من المسابقات والمعارض الدولية .

● عمل مدرسا للرسم بكلية الاقباط الكبرى سنة ١٩١٢ ، ثم رئيسا لقسم الزخرفة بكلية الفنون التطبيقية سنة ١٩٢٩ ، فرئيسا لقسم التصوير بكلية الفنون الجميلة بالقسم الحر سنة ١٩٣٧ ، فامينا للمتحف القبطى سنة ١٩٤٢ ، ثم مديرا لمتحف الفن الحديث سنة ١٩٥٠ .

● أقام ٣٦ معرضا فى مصر والخارج ، فضلا عن المعارض الجماعية التى اشترك فيها فى مختلف العواصم العربية والاوربية .

● جاء فى تقرير منحه جائزة الدولة التقديرية « ظهر فنه مصريا حديثا يحمل معالم تراثنا الفنى ، ويعتبر فى كثير من عناصره امتدادا له ، وبجانب هذا انفرد راغب عياد بطابع فنى مميز يعرف لاول وهله »



والذى يتابع فن راغب عياد منذ البداية ، يرى أنه فى الفترة التى عاشها فى ايطاليا كان يتميز بالاتجاه الاكاديمى الذى يتارجح بين الواقعية والتاثيرية .

ولعل بوادر انفصاله عن التاثيرات الأوروبية بدأت تظهر فى اللوحة الكبيرة التى قام بتصميمها قبل عودته الى القاهرة ، والتى تمثل « الحياة فى مصر » .. اذ بدأت تلوح فى تكوينه بعض الملامح المصرية المتميزة ببساطتها وقوة بنائها .

ويعود راغب عياد الى مصر وهو أكثر الناس حماسة لقوميته الفنية ، والتعبير عن واقع بلده بأسلوب مصرى نابع من ذاته .. لقد حاول مخلصا أن يكون مصريا فى تفكيره ،مصريا فى تعبيره .

وكمواطن غيور يتوخى الصدق فى قوله وعمله ، كان ينظر الى ما يحيطه نظرة واقعية متطرفة .

وبريشة الناقد الجرىء الذى لا يعرف المداهنة أو النفاق، وبروح ابن البلد القح ، راح يصور الحياة فى الأحياء الشعبية ، وجلسات السحر فى المقاهى البلدية ، كما هزت مشاعره الصور المبتذلة لبائعات الهوى ، وعلب الليل التى كانت تشوه جمال العاصمة فى ذلك الوقت ، فعبر عنها بأسلوب لاذع يقطر مرارة وسخرية ، وبانفعال صادق يثير الاشمئزاز ويبعث على الرثاء .

كانت خطوطه كصرخات احتجاج مدوية تكشف عن بشاعة هذه السوق التى تباع فيها الاعراض علانية وبطريقة مشروعة.

وكانت مبالغته فى اظهار الحقيقة تدفعه أحيانا الى الافراط فى تحريف الواقع فيجعله أقرب الى الكاريكاتير منه الى التصوير فكان بذلك ينهج مناهج النقاد الكبار ، بروجل ، وجويا ،ودومييه

وتبدأ بعد ذلك ريشة راغب عياد جولاتها فى البلاد طولا وعرضا ليزداد تعرفها على معالم مصر وتراثها ، وتتوقف طويلا أمام واقعية التصوير الحائطى فى مصر القديمة ، وروحانية الأيقونات القبطية فى العصر المسيحى ، لتستخلص من كلا العصرين المعانى الانسانية والقيم التشكيلية الرفيعة لتطعم بها أسلوبه .

ويطوف راغب عياد بالريف المصرى ليتشبع بروحه ، ويعيش مع الفلاحين مسجلا الكثير من عاداتهم وتقاليدهم ومظاهر حياتهم بأسلوب يجمع بين براءة القروى ، ومهارة الفنان المتمكن ..

ولقد تأثر الفنان المرهف الحس بشغف الفلاح المصرى بماشيته الذى يبلغ درجة التقديس فعبر عن هذه العاطفة القوية فى عدد كبير من لوحاته .

ونحن نرى قوافل العجول والأبقار تسير عبر الزمن متنقلة من جدران كهف التاميرا ، الى ردهات المعابد فى طيبة وممفيس الى لوحات راغب عياد ، حتى نكاد نسمع خوارها ودبيبها يمتزجان فى لحن ريفى أصيل .

ويتنقل راغب عياد بعد ذلك بين الكنائس والأديرة القبطية القديمة ليستشف منها الملامح الأصيلة للفن القبطى ،ويعكسها على لوحاته التى تحكى عن هذا القطاع من بيئتنا ، ويتسم أسلوبه فى هذه المرحلة بمسحة دينية يشع منها قبس كهنوتى خافت .

لقد نبذت ريشته فى الخمسينات من عمره الطويل ، الكثير من الثرثرة الزخرفية التى كانت تتخلل فنه فى فترة شبابه ، وأصبحت تنحو نحو البساطة والايجاز والتعبير التلقائى الدافىء، دون محاولة للتنميق أو التزويق أو الاجادة المصطنعة .

غير أنها لم تتجاوز أو تفرط فى ديناميكيتها التى تتجلى دائما فى الخطوط الصاروخية المنطلقة فى ثقة ووعى كبيرين ، وفى النشاط المتدفق الذى يحرك عناصر لوحاته فتندفع بكل شبابها فى كل اتجاه لتوحى بالصخب ، والحياة ، والحركة .

عبد الهادى الجزار وجائزة الدولة التشجيعية فى التصوير

ويدور جدل طويل فى هذه الأيام حول مفهوم الأصالة فى العمل الفنى ، ولعل ذلك كان من الحوافز التى دفعت عددا غير قليل من الفنانين المحدثين الى الدخول فى مناظرة فنية معقدة حول هذا المفهوم البسيط ، لم تنته بعد الى نتيجة حاسمة نستطيع أن نجزم بأنها لامست الحقيقة ..

وغاية ما نستطيع قوله أنها محاولات مخلصة تتلمس طريقها، وتعمل على تحريك أفكار الفنانين وتوجيه اهتماماتهم وجهة قومية نبيلة المقصد .

ونحن اذا استعرضنا المحاولات التى بذلها الفنانون لتحقيق الأصالة فى أعمالهم نجد أن بعض الفنانين كان يتمثلهافى الصورة الخارجية للحياة اليومية فى القطاع الشعبى أو الريفى ..غير أنه كان يستعير عند رؤيته لهذه الصورة منظار سائح أجنبى متجول ، ويعبر عنها بأسلوب أوروبى مستورد فنتج عن ذلك تناقض بين الشكل والمضمون .

وكان مفهوم الاصالة عند طائفة أخرى من الفنانين ينحصر فى استعارة بعض الأشكال السطحية المميزة لتراثنا الفنى فى مختلف عصوره وقطاعاته ، واعادة تركيبها بعد صبها فى قوالب تشكيلية يمليها المنطق الفنى الحديث ، ظنا بأن هذه هى الطريقة المثلى لتطوير فنوننا حتى تساير التقدم العالمى المعاصر .

ولما كان الشكل محصلة حضارة معينة فى زمن معين ، فان تغير الزمن يحتم تغير الحضارة وبالتالى تغير الشكل .

فتمسك الفنان بشكل حضارى فرضته ظروف معينة ، ومحاولة تطويره بهذه الطريقة يعتبر بمثابة تحريك أطراف مومياء متآكلة للايحاء بأنها قد دبت فيها الحياة .

واذا كان النقد فى مقام التشجيع يرحب بهذه المحاولات باعتبارها نوايا طيبة تتلمس طريقها ، فان هذا لا يعنى أنه اقتناع تام بالنتائج التى بلغتها هذه المحاولات .. فالحركة الفنية باستثناء بعض محاولات فردية موفقة ، تطفو فوق السطح دون أن تجرؤ على الغوص فى أعماق طبيعتنا وأهدافنا لاستنباط المعالم الحقيقية المميزة لنهضتنا الفنية المعاصرة .

ونحن فى هذا المقام لايسعنا الا أن نشيد ببعض الجهود الصادقة التى بذلت فى حقل الفنون التشكيلية ، والتى توحى بالاطمئنان الى أن الهدف قد زاد وضوحا عما كان منذ بدأنا نتحرك ..

وخير مثال لهذه الجهود ، ذلك الانتاج الدسم ، الواعى ، الجدى ، الذى يطالعنا به من وقت لاخر الفنان الموهوب عبدالهادى الجزار ، الحائز على جائزة الدولة التشجيعية فى التصوير هذا العام .. والذى يقودنا من خلاله فى عوالم من صميم بيئتنا ومن واقع حياتنا ، لذلك لا نشعر أمامها باننا غرباء عنها، ولا نمل التجوال فيها بكل جوارحنا ووجداننا ، بل نشعر باستجابة طبيعية الى كل لمسة من لمساتها ، وكل همسة من همساتها ، لأنها لمسات وهمسات ذات أصل وجذور متصلة بأعماقنا ..

●

واذا كان الفنان عبد الهادى الجزار قد حصل على الجائزة هذا العام فانما ذلك راجع ولا ريب الى انه استطاع كما تنص عليه لائحة هذه الجائزة أن يضيف شيئا جديدا يتميز بالاصالة والجدية .

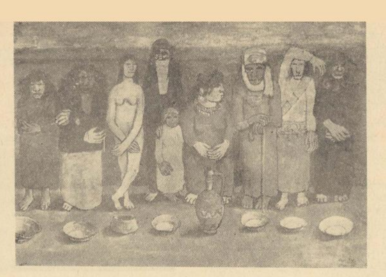
فالجزار كما عهدنا به دائما فنان مفكر ذو حساسية مرهفة ، ينفعل بما يحيط به ، ولا يستسلم لانفعالاته قبل أن يمررها من مصفاة عقله الواعى ، لذلك تتسم أعماله بالرصانة والاتزان والهدوء .. هدوء الأعماق التى لا تخضع لتيارات السطح أو لثورات العواطف الهوجاء .

ولعل الباعث الأول على نجاح عبد الهادى الجزار هو ماتتسم به أعماله من صدق التعبير ، فالجزار ، ابن القبارى وحى السيدة زينب ، مازال يملأ خياشيمه ما يفوح من هذه الأحياء من عبق التقاليد المترسبة بين أبنيتها الرطبة عبر العصور .

لقد تشبع كيانه بالصور التى تفتحت عليها عيناه منذ طفولته ، وأصبحت جزءا من ذاته وكان يعلن بكل قوة وصراحة أنه الابن البار لهذه الأحياء التى احتضنته صغيرا وغذت أفكاره شابا يافعا .

والجزار كفنان أصيل يجتاز تجربته كفرد من أفراد هذا القطاع من مجتمعنا ، فلا يقف خارج الاسوار مستهلكا طاقته فى تسجيل معالمها المعمارية زاعما بان هذه هى مصر كما يراها ، لأن طبيعته التى اعتادت الغوص تأبى عليه أن يقف موقفا سلبيا فوق السطح ، وتدفعه الى تخطى هذه الأسوار باحثا فى أعماقها عن الأصداف المغلقة لاستخراج مكنوناتها .

لذلك فهو لا يغمض عينيه عن العادات المتأصلة فى مجتمعنا ولا ينبذها كما يفعل غيره باعتبارها مظهرا من مظاهر التخلف ، بل يجعلها نقطة البدء لانطلاقة لاتحدها حدود .



الكورس الشعبى للفنـان عبد الهادى الجزار

لقد وقف الجزار من ارتفاع شاهق يتكىء على ثقافة واعيـة متجددة ، ليقفز منه الى اغوار النفس البشرية الزاخــــرة بأسرارها ومتاهاتها ، وليخوض فى أثناء غوصه مسالـــكها المظلمة بكل ما تحويه من غموض وابهام ، ويعيش تلك الأسطورة التى تشبه الحلم بواقعها الذى لا ينتمى الى هذا العالم .. أسطورة من نسيج الخيال ، نسجتها الأجيال لتوحى الى عريها بشىء من الدفء أمام برودة المجهول .

ان ارتماء الانسان فى أحضان الشعوذة والتعاويذ والأحجبـة والسحر ما هو الا وسيلة سلبية للاحتماء من المجهـــول أو الدفاع عن النفس ضد مقدرات غيبية متوقعة .

ولقد صنع هذا الخوف المتراكم فى قرارة النفوس مجتمعا ذا ملامح متميزة لايمكن اخفاؤها وراء الاقنعة المزيفة .

ان الباطن هو الذى يؤثر على الظاهر ويحركه ويحددملامحه ومن الباطن يجب أن يبدأ الانطلاق الى السطح ، وهو انطـلاق طبيعى يفرضه قانون الانبات .. فمن البذرة الكامنة فى بطن الأرض تنبثق النبتة الخضراء متلمسة طريقها نحو الهـــواء والنور ..

ويرفع الجزار رأسه بعد أن يتم جولته فى متاهـات النفس والعادات والتقاليد ليستقبل الفضاء الواســـع بما يكتنفه من تطلعات وآمال .. ليرى عن كثب كيف يتغير الواقع السلبى الذى يتسلح بالسحر والشعوذة الى واقع ايجابى يستند الى العلم ونتاج العقل .

ان الالة هى صانعة الرخاء للانسان وبتسخيرها يستطيع أن يقهر عوامل التخلف والحاجة .

وتتحول الأحجبة والوشم والتعاويذ فى لوحات الجـزار الى آلات وتروس وتوربينات ، وتصبح عناصر تشكيلية تتألف منها موضوعاته التى تعبر عن روح العصر وتطلعاته .

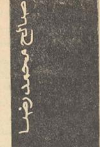
انها سمات مجتمعنا الحديث الذى يجتاز مرحلة التصـنيع ليحقق الرخاء والرفاهية .

ان فن الجزار بين هذين القوسين يمثل وثبة الشعب بين واقعين متناقضين تمام التناقض واقع السلبية فى الماضى وواقع الايجابية الذى يجتازه مجتمعنا لبناء مستقبله .

والجزار كفنان مفكر يحول أنظاره فجأة الى الفضـــــاء الخارجى حيث تزاحم الصواريخ التى صنعها الانسان الافلاك السيارة فى مداراتها .

ان الانسان بعد أن ضاقت به الأرض يبحث عن مجـــالات أوسع تتسع لتطلعاته التى لاتحدها حدود .. فيخترق الفضـاء بعقله وخياله ، ثم يخترقه بمخترعاته التى يحاول بواسطتها الوصول الى العوالم المجهولة التى يراها ولا يعرف عنها غير القليل .

ان الانســانية تجتـاز عصر الفضاء ، والفـن يجب الا يقف فى عزلة عن هذا الواقع الذى تعيشه البشرية فى العصرالحديث، وهكذا تتسع دائرة التعبير أمام فنان العصر فيرى فى هـــذه المجالات الجديدة موضوعات يجول فيها بخيـــــاله ويرتادها بريشته قبل أن يرتادها بجسمه فوق صاروخ أو ســـفينة فضاء .

صالح محمد رضا
وجائزة الدولة التشجيعية فى النحت

وينحدر الفنان صالح رضا ، الذى حصل على الجائزة التشجيعية فى النحت هذا العام من أسرة يمارس جميع أفرادها التجارة .. وكان أبوه يعده لكى يتولى شئون متجره عندما يشتد عوده ويسلك الطريق الذى سلكه أفراد العائلة جميعا .

وكان الطفل يذهب عصر كل يوم الى متجر الاحجار الكريمة الذى كان يملكه أبوه فى خان الخليلى ليقضى ساعات فى متابعة أساليب البيع والشراء ، حتى يتشرب بها كيانه منذ صغره ، ويصبح تاجرا ناجحا عندما يؤول اليه متجر أبيه .

كان الطفل محاطا بمظاهر الفن والجمال من كل جانب ،فاينما توجه ببصره التقت عيناه بتحفة شرقية رائعة توارث الابناء صناعتها عن الاجداد .

كان محاصرا فى اطار أنيق يفوح منه عبير شرقى لذيذ ، فتشربت نفسه بذوب هذا الجمال الذى كان يرتشفه الوانا واشكالا ملأت كيانه الصغير بالسعادة واللذة .

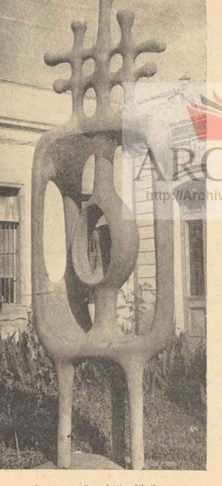
ولا يستطيع الطفل الصغير مقاومة بعض الميول التى بدأت تستيقظ فى أعماقه ، فقد بدأ يعشق كل ما يحيط به منمظاهر الفن والجمال ، وأحس برغبة لاتقاوم فى الخلق والابتكار .

وتبدأ أصابعه الصغيرة فى العبث فى الخطوط والألوان ، وفى بادىء الأمر لايرى الاب فى ذلك بأسا باعتباره لهوا صبيانيا لا يلبث أن يزول .. ولكن الطفل يتمادى فى ملء فراغه بالصور والأشكال حتى يأتى يوم يصارح فيه أباه برغبته فى أن يصبح فنانا ..

ويثور الأب لانحراف ابنه ، وينصحه بان يقلع عن غيه ويسلك طريق التجارة المستقيم ، والا فسوف يتبرأ منهويكف يده عن مساعدته وتعليمه ، وليتحمل هو مسئولية طيشه وهواه .

ويجد الشاب صالح رضا نفسه مضطرا الى الخروج عنطاعة أبيه ، فقد كان ما يطلبه منه أقوى من نفسه واقوى من ارادته .

ويطرق الشاب الحائر أبواب المعاهد التى تستطيع أن تعده لكى يصبح فنانا .. وتواجه الفنان الناشىء مشكلة جديدة ، فقد كان عليه أن يختار من الفنون فرعا يتخصص فيه ، وكان الفن فى نظره هو كل شىء جميل ، فلم يكن منذ طفولتهيستطيع أن يفاضل بين الانية الجميلة والسجادة الجميلة أو بينهما وبين الصندوق الصدفى الجميل .. لذلك صعب عليه أنيختار ووجد نفسه يدرس التصوير والنحت والخزف والزجاج المعشق والفنون الزخرفية .


« العائلة » للفنان صالح محمد رضا

درس هذه الأشياء جميعا لأنها فى نظره وحدة واحدة يكمل بعضها بعضا .. ولأن الفن لفظ يرادف معنى الخلق والابتكار والتعبير المطلق دون تحديد للكيفية او الوسيلة .

ويخرج الفنان صالح رضا الى الحياة الفنية بعد أن أكمل دراسته مصورا ومثالا وخزافا ومزخرفا ، وينظر الي الفنانين من حوله فيرى الجميع تقيدهم فكرة التخصص .. والتخصص كلمة لا يستطيع الفنان ذو القلب الكبير أن يقتنع بها .

ولا تطول حيرة الفنان الشاب عندما يجد الرد فى تراث أجداده ، فعند زيارته للمتحف المصرى راى كيف كان الفنان يلون وينقش تماثيله الخشبية او الحجرية ، وكيف كان يضع العيون الزجاجية فى محاجر تماثيله لتكون أكثر صدقا وأكثر حيوية وتعبيرا .

لقد استطاع الفنان القديم أن يكون فنانا شاملا دون أن يحصر نفسه فى قالب ضيق لا يستطيع التحرك فيه .

●

ويطالعنا صالح رضا بباكورة انتاجه الذى يشمل جميع ميوله وامكانياته ، فيقدم لنا فى التماثيل الخزفية الملونة التى تعلوها النقوش الزخرفية مفهوما جديدا للاصالة الفنية وكيفية الافادة من التراث بمضمونه الكبير .

فهو لم ياخذ من أجداده حرفية الشكل أو القالب ، بل تناول شمول التعبير ، وهو خاصية طبيعية متاصلة فى وجداننا كما ياخذ عن الفن المصرى القديم منطقه الهندسى واستقراره الذى تمليه طبيعة الحياة المنتظمة المستقرة بين ضفتى الوادى فصولا وريا وزراعة .

ثم أنه يركز فلسفته التعبيرية والتشكيلية فى الانسان وهو فى ذلك لا يختلف عن أجداده الذين جعلوا الانسان محور كل شىء ووضعوا ملوكهم فوق قمة الهرم الانسانى بعد رفعهم الى رتبة الالهة .

وأصالة الفنان صالح رضا تتمثل فى البساطة الكاملة ، والهدوء الشامل الذى يستوحيه من طبيعة مناخنا وجغرافية وادينا الذى لا تزعجه العواصف ، ولا تهزه الرعود والهزات الارضية ، فاشخاصه الادميون يقفون أو يجلسون فى استدارة خزفية ، وفى وضع ثابت ساكن متطلع الى أفق أمامى مفتوح لا تعترض لا نهائيته الجبال أو السدود .. ثم يضفى بعد ذلك على تماثيله سمرة التربة والبشرة المصرية ، وبياض النور الساطع الذى تغمر به الشمس سطح الارض فتحيلها الى سجادة ممتدة تتناثر فوقها أحواض الزرع وشرايين المياه فى نظام هندسى زخرفى بديع .

ويابى الفنان صالح رضا ان يقف جامدا حيث بدأ ، والعالم من حوله يتحرك ويتطور .. فتتسع الافاق امام أنظاره ، ويحاول أن يتخطى الحدود الى النطاق العالمى .

انه يرى فى الفنان هنرى مور نموذجا لقمة الفلسفة النحتية فى العصر الحديث ، فهو الذى استطاع أن يلخص الحياة فى تشكيلاته التى يعالج بها مشكلتى الكتلة والفراغ فى مضمون انسانى أقرب الى التجريد منه الى التجسيد .

ويلتقط صالح رضا هذا المفهوم من هنرى مور ويجعل منه محورا لفلسفته النحتية الجديدة ، دون أن يتخلى عن الانسان كمحور تدور حوله موضوعاته .

وفى تماثيل الاسرة ، والامومة ، والمحراب نراه يستخدم فيها جميعا عنصرين اثنين لا ثالث لهما ، عنصرين يرمز بهما الى الانسان والغلاف الخارجى الذى يحتضنه ، ويؤلف منهما الحانه المتعددة ..

انه يعزف على قيثارته الثنائية الأوتار لحنا يرتفع فوق اللفظ المحدود وينقلنا برفق الى المعنى المجرد اللا محدود .. وفى هذا كله نستطيع أن نتبين خطا رفيعا شفافا يربط صالح رضا ابن خان الخليلى بصالح رضا الذى يخاطبنا بلغة الاشارة بما تعجز عن وصفه العبارة .

جائزة الدولة فى العمارة

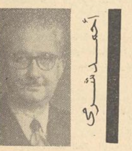
بقلم المهندس عبد المنعم هيكل

كان نصيب العمارة فى هذا العام من جوائز الدولة جائزة تشجيعية نالها المهندس أحمد شرمى عن مشروعه :

« قاهرة الفاطميين وتحسين حى الحسين »

والمهندس احمد شرمى تخرج فى كلية الهندسة بجامعة القاهرة فى قسم العمارة عام ١٩٢٧ ، ثم سافر الى فرنسا فى بعثة لمصلحة المبانى وحصل على دبلوم الدولة فى فن العمارة من المدرسة العليا للفنون الجميلة بباريس عام ١٩٣٣ ، ومنذ عودته من البعثة عكف كمدير للأعمال بالمصلحة المذكورة على وضع التصميمات المعمارية لكثير من المبانى العامة كالمستشفيات والمدارس والمعاهد ، حرص على اخراجها كلها فى أسلوب خاص مميز يتسم بالطابع المحلى ، نذكر منها على سبيل المثال .

مبانى الجامعة الازهرية .



● ولد فى ٢٣ ديسمبر سنة ١٩٠٥ .

● حصل على دبلوم مدرسة الهندسة بالجيزة

وضريحى المغفور لهما مصطفى كامل واحمد ماهر بالقاهرة .

وكلها أعمال معمارية ذات قيمة فنية ممتازة ، واسلوب شخصى مميز ، جمع فيه المهندس احمد شرمى بين وحدة التكوين وبين بساطته وجماله ، بما يعبر عما انطوى عليه فؤاده من حس مرهف وشعور معمارى عميق .

وتظهر فى مشروعاته بوضوح كفايته الفنية التى تفصح عن الغاية التى من أجلها شيد المبنى ، كما تسود تصميماته سواء فى أشكالها الخارجية أو تفصيلاتها الداخلية عبير الماضى المتصل بتاريخ البلاد وأسلوبها العريق . ويحيط بكل ذلك وشاح من روح العصر الذى شيد فيه .

ولما لم تشف البيروقراطية الحكومية غليله ، واعترضت تدفق شعوره وانفعالاته ، هجر الوظيفة وتفرغ للأعمال الحرة . وسرعان ما أحرز فى مجاله الفنى خبرة ودراية طويلة أكسبته عن جدارة مركزا ممتازا وسمعة فنية عالية ، الى جانب ما اتصف به من أخلاق كريمة وتواضع جم . واخيرا لبى دعوة شركة التعمير والمساكن الشعبية لتولى ادارة أعمالها الفنية ، فقام بنفسه بتخطيط ودراسة مشروع محافظة القاهرة لتحسين حى الحسين ، ووضع التصميم المعمارى والانشائى للمبانى المكونة للمجموعة المعمارية التى تحيط بالمسجد المذكور . ويتلخص المشروع فى ازالة المبانى المتواضعة المحيطة بمسجد الحسين وحى الأزهر . واعادة تخطيط المنطقة ، مع اضافة الوحدات السكنية اللازمة فى وحدة متكاملة مع المبانى الأثرية الهامة القائمة ، وتنسيقها بما يتمشى مع طابعها الاسلامى المحدد ، وذلك تنفيذا لسياسة المحافظة على الطابع المحلى للأحياء الوطنية ذات التاريخ المرتبط بالحضارة العربية الاسلامية ، واظهار هذا المكان فى الرونق الذى يتفق واهميته العالمية .

ويتكون المشروع من ثلاث وحدات سكنية تحيط بمسجد الحسين من الناحية الشرقية وعلى بعد مناسب منه . ويقع فى الجهة الشرقية القبلية من المسجد ، وعلى جانب من الميدان الفسيح الذى اخلى أمام المسجد من هذه الناحية ، فندق سياحى يحتوى بجانب حجرات النوم بالأدوار العليا ، على مطعم شرقى جميل ومكتبه وقاعة للمحاضرات بالدور الأرضى .

وقد تمكن المهندس أحمد شرمى من تنسيق المشروع فى وحدة مع مختلف المبانى الاثرية ذات الطابع الخاص فى هذه المنطقة التاريخية الهامة . وتم تنفيذ احدى الوحدات السكنية وشغلها بالسكان ، وجاءت فى اخراج فنى عال ، كما يجرى الآن تشييد الوحدتين الاخريين بجانبها . وسوف يضفى المشروع على المكان بعد اتمام تنفيذه ، رونقا معماريا جذابا ، يبرز جمال المبانى الأثرية القائمة وروعة فنها الإسلامى ، ويبعث ركنا مكينا من أركان تاريخ القاهرة المجيد ، سوف يلبسها ثوبا قشيبا بمناسبة الذكرى الألفية لتشييد العاصمة .

سنة ١٩٢٧ ، ودبلوم الدولة فى العمارة من مدرسة الفنون الجميلة بباريس سنة ١٩٣٣

● عمل مدير أعمال بمصلحة المبانى الاميرية حتى سنة ١٩٤٦ ، وهو الان مدير عام الشئون الفنية بشركة التعمير والمساكن الشعبية .

● وضع التصميمات المعمارية لكثير من المبانى العامة كالمستشفيات ، والمدارس ، والمعاهد ، وحرص على اخراجها فى أسلوب متميز يتسم بالطابع المحلى للبلاد ، ومن أهم هذه المبانى : المبنى المجمع بميدان التحرير ، الجامعة الازهرية ، ضريحا مصطفى كامل واحمد ماهر .

● فاز بجائزة الدولة التشجيعية فى العمارة عن مشروعه « قاهرة الفاطميين وتحسين حى الحسين »

ديوان قاب قوسين
وجائزة الدولة التشجيعية فى الشعر

بقلم الدكتور عبد القادر القط

مكتبة دار العروبة - القاهرة ١٩٦٤

يقترن التاريخ الشعرى لمحمود حسن اسماعيل بظهور الحركة الرومانسية فى الشعر العربى . وهو - فيما أعلم - يضيق بأن ينسبه أحد الى هذه الحركة اذ يعتقد أن اتجاهه منذ ديوانه الأول - أغانى الكوخ - اتجاها واقعيا واضحا . ولعل ضيقه هذا يرجع الى النظرة التى نظر بها كثير من الدارسين عندنا الى الحركة الرومانسية العربية . فقد التفت هؤلاء الدارسون أكثر ما التفتوا الى الجوانب السلبية فى شعر تلك الحركة من تشاؤم واسراف فى الذاتية وافراط فى العاطفية وعشق للطبيعة عشقا يتجاوز الاعجاب بما فيها من جمال وجلال الى اعتبارها ملجأ من شرور الحياة والناس ، والى ما فى التجربة الشعرية الرومانسية من تهويمات ضبابية وبعد عن الارتباط بواقع المجتمع الذى يعيش فيه هؤلاء الشعراء وقضاياه السياسية والاجتماعية . والحق أن هؤلاء الدارسين قد ظلموا الرومانسية بهذا



محمود حسن اسماعيل

● ولد فى ٢ يولية سنة ١٩١٠ بقرية النخيلة محافظة أسيوط .

● تخرج فى دار العلوم سنة ١٩٣٦ .

● يعمل الان مراقبا عاما بهيئة الاذاعة .

التركيز على جوانبها السلبية ، وصـــــوروها على غير حقيقتها . فالرومانســـية مذهب من المذاهب التى تمثل انتقال المجتمع انتقالا حاسما من مرحلة قديمة الى أخرى تباينها فى كل قيمها الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والفكرية . ولابد لكل مذهب يمثل مثل هذا الأنتقال الحاسم من أن يعبر عن طبيعة هذا التحول وينطوى على القيم الثورية الجديدة للمرحلةالتى يوشك أن ينتقل اليها المجتمع . وذلك هو الجانب الايجابى الهام الذى لابد أن نلتفت اليه ـ أول ما نلتفت حين نريد أن ندرس مثل تلك المذاهب الأدبية الكبرى . وقد كان المجتمـــع العربى ـ عند ظهور الحركة الرومانسية ـ قد أخذ يجنى ثمار نهضته الحديثة تلك التى بدأت عند مطلع القرن التاسع عشر ، واخذ كثير من مفاهيم الحيـــاة الجديدة وقيمها تتبلور فى جوانب الحياة المختلفة وتتخذ شكل قضايا كبيرة يدور بينها وبين القديم صراع قوى فى سبيل البقاء . تطورت الحركة الفكرية والتعليمية حتى تبلورت فى النهاية بانشاء الجامعــة المصرية الأهلية عام ١٩٠٨ ، وتطورت الحركة الاجتماعية حتى تبلورت فى دعوة قاسم أمين الى تحرير المرأة ، ونما الاقتصاد المصرى حتى بلغ قمة نموه بانشاء بنك مصر عام ١٩٢٠ . ولم يقض فشل الثورة العرابية على الكفاح السياسى الشعبى بل واصل هذا الكفاح طريقه حتى انتهى الى ثورة عام ١٩١٩ . ولعل اهم هذه الجوانب تأثيرا فى نشأة الحركة الرومانسية التطور الاقتصادى الذى رفع من شأن الطبقة المتوسطة وخلق من أبنائها طائفة من المثقفين تدفعهم ثقافتهم الى الايمان بذواتهم وبحقهم فى الحياة الحرة الكريمة والى تبنى المثل العليا والقيم الجديدة لمجتمعهم الجديد ، ومن هنا كانت الذاتية المسرفة فى الشـــعر الرومانسى ـ فى أول الأمر ـ وجها مشرقا من وجوهه الايجابية لأنها تمثل الايمان بقيمـــــة الانسان وفرحة الفرد بالاهتداء الى ذاته التى ظلت ضائعة عصورا طوالا تحت الحكم المطلق والنظام الاقطاعى . ومن هنا كان عشق الجمال والطبيعة والحرية والحديث عن شقاء المحرومين والالتفات الى الحيـاة فى الريف جوانب تمثل ما كان فى نفوس هؤلاء المثقفين من تطلع الى الاصلاح لا يدرون السبيل العملى اليه فيصورونه فى تلك التهويمات الضبابية الرومانسية .

ومن هذا التناقض بين الرغبة والقدرة وبين المثال والواقع نشأت الجوانب الســلبية للرومانسية تلك التى التفت اليها أكثر الدارسين. فقد أحس هؤء الشعراء ـ رغم ايجابيتهم ـ بكثير من العجز والضياع وامتزجت تجاربهم الايجابية بكثير من المشاعر السلبية من تشاؤم وتصوير لتجارب الحب الفاشـــــلة التى كانت عندهم لونا من « الاسقاط » يعكسون عليها احساسهم بالفشل فى الحياة . وغالوا فى تصوير المرأة كأنها مخلوق ســحرى غامض متقلب وخلقوا لأنفسم ـ عن عمد فى كثير من الاحيان ـ أسباب الفشل فى تجارب الحب ، وكأنهم بذلك يعكسون على هذه الموضوعات موقفهم من الحياة نفسها . ومما يلفت النظر فى هذا المقام أن شاعرا مثل ناجى ظل يكتب فى الحب بنفس الحرارة والشعور الشديد بالحرمان حتى أواخر أيامه كما يكتب شـــاعر شاب فى مطلع حياته . ولو لم يكن ذلك عنده « اسقاطا » لموقفه من الحياة على المرأة وتجربة الحب ـ لكان جديرا أن يتناول تلك التجارب تناولا أقرب الى الواقع وهو الشاعر المرموق والطبيب الذى لابد أن تزيل مهنته كثيرا من سحر الجنس فى نفسه .

ارتبط محمود حسن اسماعيل اذن بالحركة الرومانسية منذ نشأته الشعرية وانعكست فى شعره أغلب مقوماتها . ولـــكنه مع ذلك ظل لحنا فريدا فى أغنيات تلك الحركة . ذلك لأنه كان أكثر الشعراء الرومانسيين ثقافة فى التراث الشعرى العربى فبدأ حركة تجديدم من نقطة غير تلك التى بدأوا تجــديدهم منها . فقد انطلق هؤلاء الشـــعراء نحو التجـديد من واقع تجربتهم الرومانسية واستجابوا استجابة مباشرة لما تقتضيه من أخيـلة وصور واستخدام خاص للغة والموسيقى . أما محمـــود حسن اسماعيل فلم تكن التجربة نقطة انطلاقه بقـدر ما كانت اللغـة نفسها بداية هذا الانطلاق . أحس أن فى يديه أداة يعشـــقها ويسيطر عليها وتراثا شعريا أصبح جزءا جوهريا من وجدانه . ومع ذلك فانه مواجه بالتعبير عن تجارب جديدة تخالف الى حد كبير ـ فى وضعها العصرى الحديث ـ ما ألفه ذلك التراث وما تعودت تلك اللغة أن تحسن التعبير عنه . وكان عليه أن يجد لنفسه نوعا من المصالحة بين تلك الأداة اللغوية التى يعشقها ويسيطر عليها ، وبين طبيعة تلك التجارب الجديدة . وهكذا بدأ تاريخه الشعرى الطويل فى معاناة دائمة لكى يخلق لنفسه أسلوبا متميزا فيه من رصانة تلك اللغة وايقاعهـــا وخصب مترادفاتها ومشتقاتها وفيه من رقة الروح المصرية وتهويماتها وأشـــواقها وتعقد احساسها . وقد وفق فى ذلك الى حد بعيد حتى أصبح كما قلت لحنا فريدا فى أغنيات الحـــــركة الرومانسية يستطيع الدارس فى يسر أن يميز كل خصائصه .

ومن أهم الفروق التى خلقها اختلاف نقطة الانطلاق بين محمود حسن اسماعيل وغيره من الرومانسيين أن هؤلاء الشـــــعراء ـ استجابة منهم لطبيعة التجربة الرومانسية وما فيها من حدة ـ قد عبروا عن أنفسهم بأساليب تعتمد على حرارة التعبير وحدة الايقاع والتصوير المباشر للاحساس والفكرة ، وقلت عندهم لذلك الصورة الشعرية المركبة والمجازات المجسمة والتعبيرات المجنحة الموحية . ولعل ناجى هو أكثر من تتمثل فى شعره هذه الخصائص لايغاله فى الخضوع المباشر لطبيعة التجربة الرومانسية أكثر من سائر الرومانسيين . وقد نجد عند على محمود طه وغيره من

● صـــدرت له دواوين : « أغانى الكـــوخ » « هكذا أغنى » ، « أين المفـــر » ، « نار وأصفار » ، « قـاب قوسين »

● شارك بشعره فى معظم المؤتمرات والمهرجانات الادبية فى العـــالم العـــربى وأذاع قصــــائده من كل الاذاعات العربية .

الشعراء بعض تلك السمات التى نفتقدها ولكنها لا تصل الى القدر الذى يجعلها صفة غالبة أو مميزة . أما محمود حسن اسماعيل ـ وقد بدأ تجديده من اللغة ـ فقد وضع التجربة فى المحل الثانى وركز اهتمامه على التعبير الشعرى فخفت لديه حدة التجربة الرومانسية ـ وان لم تخل من حرارة صادقة ـ واصبح خياله طليقا من أغلال الخضوع المباشر للتجربة لينطلق فى أجواء رحبة من التجسيم والايحاء والرمز والموسيقى الحرة والصور الشعرية المركبة . واذا كان الايحاء والرمز من أهم خصائص شاعرنا فقد كان طبيعيا ان يستخدم اللغة على نحو خاص يحقق فى شعره هذين العنصرين الهامين . لذلك لجأ الى استخدام كثير من الألفاظ ذات الدلالات الرحبة غير المقيدة بمعان مادية محددة، والى حشد كثير من المترادفات أو الألفاظ المتقاربة المعانى لتكون وسيلة الى خلق شعور نفسى عام غير مقيد بمدلول منطقى واضح، و فى ديوانه الأخير «قاب قوسين» ثلاث مجموعات متميزة من هذه الألفاظ تكملها روافد ثانوية من ألفاظ اقل دورانا من تلك المجموعات الثلاث : النور ومشتقاته ، والغناء وأدواته ، والعطر وما يتصل به . ومن الواضح أن هذه الألفاظ بعيدة كما قلنا عن الدلالات المادية المحددة قادرة على الرمز والايحاء والتعبير المهوم المجنح . وكلها تمثل أشواقا حادة فى نفس الشاعر الى الحقيقة والخير والجمال . ولعل النور هو الرمز المفضل عند محمود حسن اسماعيل فهو يطالعنا فى أول بيت من أبيات الديوان رامزا الى الحقيقة التى يتطلع اليها الشاعر :

قاب قوسين من النور فسيرى
واهتكى كل لثام فى الضمير

ثم نكاد نلقاه بعد ذلك أكثر من مرة فى كل قصيدة من قصائد الديوان مفردا تارة أو مركبا مع العنصرين الآخرين تارة ثانية أو ممتزجا باضداده من الظلام ومشتقاته مرة ثالثة :

على الأرض نور وفى الأفق نور
وفى كل قلب شعاع يدور
الهى تباركت رب السماء
مع الليل تبعث فجر الضياء
وأنت الأمان لمن يستجير
وأنت لمن قال يا رب .. نور
ترد السكينة للحائرين
وتسكب للروح نور اليقين
وتمحو الأسى من ظلام الصدور
فأمضى الى النور خلف الحجاب
صلاة تغنى بقدس الضياء
الهى أغنى وبارك صلاتى
وبالعفو طهر خطى معصياتى
وبالنور يا رب أنعش جناحى
الهى ومالى دعاء سواكا
ولا لى مع الليل الا ضياكا
ولا عون للروح الا يداكا
اذا رفرفت كنت سر الدعاء
وان هتفت كنت نور الرجاء

كل هذا فى قصيدة واحدة قصيرة وبمثل هذا التتابع السريع. وتطرد الظاهرة اذا استقرأنا اغلب قصائد الديوان بدرجات متفاوتة . وتزيد قوة احساس الشاعر بهذا الرمز وضوحا اذا عرفنا أنه يعطى بعض قصائده عناوين تتصل بالنور ومشتقاته كالضباب الأخضر ومعبد الشمس وسارق الضياء ، كما يقدم لبعض قصائده بما يشير اليه كقوله على رأس قصيدته العودة الى الله : « فى طريقى الى النور ذرفت هذه الدموع » وفى قصيدة الوجه المسدود : « واستغلق عليه السر فى وجه فاستجار بالله من ظلامه » وفى معبد الشمس « اطراقة مع صحوة الضياء فى أطلال معبد بلقيس » وفى قصيدة « أنا والنفس والطريق » وفى زحفتى مع النور همست لها بهذه الترانيم !!

وأما الغناء فانه يمثل عند الشاعر تقديسه للشعر من ناحية كنغم علوى ويمثل من ناحية أخرى غناء الشاعر للجمال والحياة أو بكاءه لما فى الحياة من شر وشقاء أو احساسه بضياع ذلك النغم العلوى فى ضجيج العالم المادى الحديث وهو كالنور يأتى مفردا أحيانا ومركبا أحيانا أخرى .

● واسمعى شدوى وكونى من صلاتى عن قريب
لترى ذاتك فى ذاتا شعاعا فى الغروب
● وزرعنا فيه أحلاما طواها من طواه
وشدونا وكنا نغما يشجى رباه
ساحرا يحمل لحن الطير فى الروض صداه
● عازفا لو كان ! يا ليت ! على ناى كسير
فهو صياح يهاتى نفسه بين القبور
غلقى سمعك عنه واسمعى أصداء نورى
● لى مع الأمس حكايات شهقيات البلابل
كنت أشدوها دموعا غفلت عنها الثواكل
وشيوخ الطير تحكيها لمولود الخمائل
● ابعينى وانظرى حولى أقداح الضياء
والربابات بكفى نشاوى بالغناء
● واقعدى فى حجره أسطورة تحكى زواله
وتغنى للتوابيت مذلات ورقا وضلاله
● أنت للموت نشيد لم توقعه جنازة
● لست منى فانا لحن على كل رباب
● واشربى موسيقة الرق ولا تسقى العبيدا
● وسلاما كصلاة الطير فى جفن الضياء
توقظ النفس من الأعماق نشوى للغناء

● دعونى أغنى
فان الغناء طريقى الى كل سر بعيد

● على بابكم بح صوت الضياء
وواحاتكم من قديم الدهور
يغرد فيها انتحار الأمل

● ربابى على النفس نفس تطل
وتصغى وتعزف همس النفوس
ففى كل صدر لنايى دروب

● وانا اشقى واشجيك بمزمارى الغريب

اما العطر فيتصل بمعانى الحب أحيانا وبالشوق الى عوالم بعيدة خفية أحيانا أخرى ويمثل جانبين من جوانب الرومانسية هما عشق الجمال والتطلع الى الانطلاق :

● معناها أن البيت من قصائد مغايرة .

● ان دعاك العطر فامضى واتركيه لشذاه
● فيغيب العطر والحب ولا يبقى لعمرك
● وانا العطر الذى لا ينتهى يوما بذرك
● لا يحب العطر الا ان رمى البستان زهره
● وتحيل الدمع أنغاما وعطرا ورجاء
● يفشى صداها عبير الذنوب
● فلا زهركم فيه عطر اللقاء
ولا عطركم فيه روح الصفاء
● وعطر الأغانى من خريف المزاهر
● قلب الصحارى ينادى عطر جنته
● تجود به سما نضيرا معطرا
● مزنرة الأغصان بالعطر والندى
● متهادى العطر فى الربوة من درب لدرب
● نسى العطر خطاه وسرى نحو شفاهى
● وانحنى العطر لها ينقل سره

وكذلك يسمى الشاعر بعض قصائده بهذا الرمز كقصيدة « تاهت فى العبير » وقصيدة « نداء العطر »

أما الروافد الأخرى التى تكمل هذه الرموز الثلاثة فلعل أهمها القيد وما يتصل بمعناه — وهو يمثل احساس الشاعر بما فى الحياة من ظلم وما فى حياته هو من أغلال :

● عشش الرق فى دجاها وزنت
عتمة الليل من دواهى أساه
● وشكت شيبة السلاسل حتى
عشق القيد سخطها واشتهاه
● تجد الرق فى الطريق فان ..
همت الى الخطو عاجلتها عصاه
تجد الرق فى الحديث فان
خفت الى الهمس حاذرتها الشفاه
تجد الرق فى الهواء فما
تنسم الا هجيره ولظاه
ضرب الرق فى الفضاء فلم
يبق فضاء لكائن فى حماه
قصة من عجائب الرق مرت
حول كوخى ولم يزل فى كراه
● نفضت غبار الرق من فوق جبهتى
● واقعى جواد الظلم ..
● يؤدى صلاة الرق جنب الحوافر
● محا سيرة الأغلال عن كل سائر
● وقال كنت أسير البحر يجرفنى
رق الضفاف الى أغلال لجته
● ذاب الطغاة على أصداء كلمته
وزلزل القيد من اصرار وقفته
● وسمعت طيورا أزلية
للرق صباحا وعشية
● وتذيب هشيم الطغيان
وبقايا دمع الأغلال

● ومضت تسقى الليالى من ضحاها
وتذيب الرق من وجه العبيد
● فخلت صلاة لم يحن بعد وقتها
غزا الرق من بهتانها كل جانب
● يعيش كالضوء السجين فى سكون المعبد
تديره أغلاله لغاية لم توجد

ثم نصادف بعد ذلك روافد ثانوية أقل دورانا ولكنها تأتلف مع كل تلك العناصر لتضفى على أسلوب الشاعر هذه السمة المميزة من ايحاء وتهويم ورمز كالصلاة والتسبيح والخطايا والمحاريب والبيد ومشتقاتها .

وأما التجسيم فيتجاوز الاستعارة البسيطة لينتقل بالمعنويات والأشياء الى حياة انسانية حافلة باحساس الشاعر نحو الحياة، ولكنه مع ذلك تجسيم لا يوغل فى الصورة الى حد بعيد بل يكتفى من ذلك بالبيت أو البيتين على الأكثر :

أنا والكوخ وليل فى فجاج الرق واغل
وزمان أحدب الخطوة من عض السلاسل

● ليس فيه أكل من لقمة بنت سفاح
ولدت مرجومة الانساب من غير كفاح
ليس فيه بسمة تجتر أوجاع الضمير
ليس فيه كلمة ساجدة الحرف مهينة
خبأت فى صدرها وكرا لحيات الضغينة
ليس فيه أذن كذابة السمع شقية
يجلد الصوت صداها وهى بالصوت حفية

● رشفة راقصة الجور على نعش الرغيف

ومن ائتلاف تلك العناصر جميعا تتخذ التجربة عند محمود حسن اسماعيل شكل الصور التعبيرية المتتابعة التى توحى بشعور عام ولكن القارىء يفتقد فيها النمو المتسلسل لجزئيات التجربة . وبذلك يقترب شعره الى درجة كبيرة من المدرسة الرمزية وان حد من هذا الاتجاه عند الشاعر احساسه اللغوى الذى يحول بينه وبين المضى فى هذا الاتجاه الى غايته لأنه حينئذ قد يضطر الى استخدام اللغة على نحو لا ترضاه سليقته اللغوية الأولى وثقافته الواسعة فى التراث الشعرى القديم .

ومحمود حسن اسماعيل — فى هذا الديوان — رغم عشقه للجمال والحرية ومواكبته لقضايا المجتمع العربى الحديث — أو لعله من أجل ذلك — يشك كثيرا فى قدرة النفس الانسانية على الخير ويرسم صورا بغيضة لأنماط من الناس قد امتلأت نفوسهم بالشر والانحراف . كما فى قصائده « عاشقة العنكبوت » و « صحراء العجائب » و « الضباب الأخضر » . ولا أحب أن أقول ان هذا جانب من الجوانب السلبية للرومانسية فلعل الشاعر قد صادف فى حياته من هذه الأنماط ما دفع احساسه المرهف الى الشعور بأن الحياة مليئة بأمثالهم الى هذا الحد المخيف !

ومهما يكن من شىء فان محمود حسن اسماعيل بهذا الديوان وبتاريخه الطويل فى حركة الشعر العربى الحديث سيظل معلما بارزا من معالم الطريق وشاعرا دائب البحث عن أساليب جديدة تثرى شعرنا فى المستقبل كما أثرته فى ماضيه الحافل المجيد .

سيف بن ذى يزن

وجائزة الدولة التشجيعية فى القصة الروائية

بقلم فوزى العنتيل



فاروق خورشيد

- ولد فى ٢ مارس سنة ١٩٢٨ بحى باب الشعرية بالقاهرة .
- تخرج فى كلية الاداب بجامعة القاهرة – قسم اللغة العربية عام ١٩٥٠ .
- اشتغل بالتدريس ، والصحافة ، وادارة النشاط بوزارة التربية ، والاذاعة ، وهو الان مراقب مساعد البرامج الثقافية باذاعة القاهرة .
- عضو بالجمعية الادبية المصرية وجمعية الامناء .
- من مؤلفاته : « فى الرواية العربية » ، « فن كتابة السيرة الشعبية » ، « أضواء على السير الشعبية » ، « محمد فى الادب المعاصر ؟ ، « الكل باطل » مجموعة قصصية .
- منح جائزة الدولة التشجيعية عن روايتيه « سيف بن ذى يزن » ، « مغامرات سيف بن ذى يزن»

روايات الهلال – القاهرة ١٩٦٣

قبل ان نعرض للصياغة الجديدة التى قام بها الاستاذ فاروق خورشيد لهذه السيرة ونال بها جائزة الدولة التشجيعية . نود أن نقدم فكرة عامة عن السيرة الأصلية ، والتى تتالف فى صورتها الشعبية من أربعة مجلدات ، وتتناول حياة بطل من أبطال التراث الشعبى . هو الملك الحميرى سيف بن ذى يزن ، كما تتناول كذلك حروبه ومغامراته العديدة ، والأحداث الخارقة التى صادفته ، متخذة مادتها من مآثره وفعاله .

وهذه السيرة تحمل كثيراً مما نعرفه من خصائص الادب البطولى الذى يختلف فى اسلوبه بين الشعر الكامل فى الالياذة ، وبين النثر المرصع بالبيان فيما يسمى بالملحمة النثرية ، والذى نجد له – أيضا – وجهة نظر معينة فى الفضائل ، فهو يعترف بالطاعة والاقدام والوفاء بالعهد ، ونصرة الضعفاء ، كما أن تصوره لأبطاله لا يرتكز على الواقع . والبطل هو الغاية الأخيرة لهذه الملاحم ، وهذا البطل الذى نتابع تفصيلات الأحداث التى تدور حوله وحول مغامراته هو فى الغالب شخصية تاريخية .

ويحدثنا راوى هذه السيرة – واسمه أبو المعالى – عن نشأة سيف بن ذى يزن ، والأحداث التى صادفت هذه النشأة ، والكفاح الذى قام به للحصول على كتاب تاريخ النيل ، وعن حروبه ضد الأحباش ، فيستغرق هذا الحديث القسم الأول من السيرة .

وتعلل السيرة اهمية الحصول على كتاب النيل بان « من يبقى عنده هذا الكتاب تصير جميع الحبشة والسودان تبعا له وغلمان ، ويصير حاكما على جميع ملوك ذاك الزمان » (١)

وتقول فى موضع آخر « ان الغرض هو ان يجرى به نهر النيل الذى كان ملك الاحباش يريد تعطيل جريانه » (٢) .

والموضوع هنا هو الحرب بين العرب والاحباش ، العرب بقيادة سيف بن ذى يزن ، وهو شخصية تاريخية لعبت دورا هاما فى الحرب التى نشبت بين اليمن والأحباش فى القرن السادس الميلادى ، والأحباش يقودهم الملك سيف أرعد وهو أيضا شخصية تاريخية حكمت الحبشة فى القرن الرابع عشر ، وانحاز الى الصليبيين ، وحارب ملوك الطراز المسلمين فترة كبيرة .

وفكرة تهديد الحبشة لمصر ترتبط بسياسة الحصار الاقتصادى التى فرضها الغرب الأوربى على مصر والشام فى عصر الحروب الصليبية والتى استدعت استمالة الحبشة الى جانب الصليبيين بغرض اغلاق البحر الأحمر من ناحية الجنوب . ونجد أن ملك الحبشة مثلا حين سمع باغارة القبارصة على الاسكندرية سنة ١٣٦٥ بادر باعداد جيش لجب ، وأعلن أنه سيهاجم مصر من ناحية الجنوب . وقد استمر هذا التهديد مدة طويلة وكان من مظاهره التهديد بتحويل مجرى النيل فى الحبشة ، وقد ظلت هذه الفكرة تراود عقول المتحمسين للحروب الصليبية حتى نهاية العصور الوسطى (٣)

وليس هنالك ما يمنع أن يكون سبب كتابة السيرة هى أنها – كما يقول الأستاذ فاروق خورشيد – نتيجة عملية تعويض فنى للقلق والاضطراب بسبب تهديد الحبشة الدائم لمصر فى ذلك الحين ، فكان أن اختار القصاص الشعبى شخصية تاريخية لها ماض تاريخى فى حرب الاحباش (٤)

اننا نجد أن كثيرا من أحداث السيرة ، وخصائصها الفنية ، وبعض المعارف الشعبية التى اشتملت عليها تشير الى العصر المملوكى ، وأقول كثيرا ، لأن هناك اضافات متأخرة عن هذه الحقبة نجدها مبثوثة فى ثناياها .

والملاحم النثرية بصفة عامة هى فى الواقع وعاء للتصورات الشعبية تحتشد فيها معارف الشعب ، والتعبيرات والممارسات والمعتقدات الشائعة وما الى ذلك مما نجده واضحا فى سيرة سيف بن ذى يزن التى تزخر بالمعارف الشعبية ، والتى تحتل قوى السحر وأدواته

---

(١) سيف بن ذى يزن ص ٤٩ المجلد الاول – سعيد على الخصوصى .
(٢) انظر ص ١٦٥ من المجلد الثالث من السيرة .
(٣) د . سعيد عاشور : أضواءجديدة على الحروب الصليبية (المكتبة الثقافية ١١٨) .
(٤) فاروق خورشيد : اضواء على السير الشعبية (المكتبة الثقافية ١٠١)

واحداث الجان والمردة والسحرة جانبا هاما فيها ، حيث ينطلق الخيال الشعبى فى الجزائر المطلسمة ، والبساتين المرصودة ، ويتصور المخلوقات الغريبة الخلقـــة ، والطيور والحيوانات الخرافية فى صور شتى ، ويضيف الى ذلك طائفة من المساعدات غير المالوفة التى ينسبها الى رجال ذوى قدرة غير محدودة فى التصور الشعبى مثل الخضر ، وابو النور الزيتونى والشيخ عبد السلام وغيرهم من الأولياء الذين عنيت السيرة بوصف أعمالهم والافاضة فيها ، وفى العوالم الخفيـــة التى تتحرك السيرة واحداثها فى ارجائها .

ويستطيع الباحث أن يرد كثيرا من هذه المعارف ـ التى كانت شائعة فى عصر السيرة ـ الى مصادرها من كتب الرحلات ، وما كتبه الجغرافيون العرب ، والى الأخبار الشائعة التى مصدرها العهد القديم وكتب التفاسير عن الأمم الماضية مثل قصة هاروت وماروت (٢/٧٦) ، وقصة نوح مع ابنائه (١/١٤) ومثل العمالقة بقايا عاد وثمود (٢/١٣١) ، ومثل ما نجده من الحديث عن جزائر البنات وجزائر واق الواق (٢/٢٩) ، ومنابع النيل ، ودابة البحر التى تريد أن تلتهم الشمس (١/٥٢) .

ونكتفى فى هذا الحديث بالاشارة الى بعض هذه المعارف ، فنجد ان الرحالة قد تحدثوا عن جزائر النساء مثل القزوينى (١٢٠٣ ـ ١٢٨٣ م) الذى نقل حديث مدينة النساء ، وأنهـا فى جزيرة فى بحر الصين لا يسكنها الا النساء ، لا رجال معهن اصلا ، وانهن يلقحن من الريح وبلدن النساء مثلهن .. » (٥) وقد اشـــار الدكتور حسين فوزى فى كتابه حديث السندباد القديم الى قصة نزول ابن بطوطة ببلاد الطوالسى فى المحيط الهادى ، ولاحظ ان وصفه لتلك البلاد ـ ولا سيما نساؤها ـ ذو صلة باسطورة جزيرة النساء ، واسطورة الوقواق (٦) .

بالاضافة الى أن أرض النســـاء موجودة فى بعض الآداب الشعبية

أما الحديث عن منابع النيل والذى استغرق جزءا كبيرا من القسم الأول من السيرة ، فنحن نجده ـ مع تغيير يسير ـ فى مؤلفات العصر المملوكى ، فقد تحدث « أبو الفدا » عن منابع النيل وانه ينحدر من جبال القمر من عشرة مسيلات منه ، ونجد مثل هذا القول عند القلقشندى وعنـد المقريزى وغيرهم ممن تناقلوا قصة الكشف عن منابع النيل ، وقصـــة الدابة التى تعادى الشمس ، « فاذا طلعت أهوت اليها لتلتقمها فيحول بينها حراس الشمس » (٧) ، ومن يقابل بين القصتين يجد أن الفرق لا يعدو سوى تغييرات يسيرة فى قصة لا شك فى أنها تم عن استمدادها من القصة التى رواها هؤلاء الجغرافيون ، وربمـا كانت فكرة الدابة التى تلتهم الشمس صدى للفكرة الفرعونية القديمة عن رحلة الشمس فى زورقها الشهير .

ومما يتصل بقصة النيل فى سيرة سيف بن ذى يزن محاولة تعليل أسماء الأماكن ، ومنهـا ما تذكره السيرة من أن كتاب النيل كان فى مدينة قيمر التى يحكمهـا الملك قمرون ، فمما لا شك فيه أنه أثر لفكرة جبـــال القمر أو القمر حيث منابع النيل .

ومما يتصل بتعليل الأسماء أيضا أســـماء الأماكن التى ترتبط بطائفة من قواد الملك سيف وزوجاته وأبنـــائه مثل : دمنهور ، الوحش ، واخميم الطالب ، والكاهن منفلوط ، والملكة الجيزة ، وبولاق ، وتكرور ، ومصر ، ودمر ، وغيرهم . فالسيرة تحدثنا مثلا انه قد أخبر ولده مصر بانه قد بنى مدينة مصر

(٦) د . زكى محمد حسن : الرحالة المسلمون فى العصور الوسطى ـ دار المعارف .

(٧) انظر : الجغرافيون العـــرب والنيل فى عصر المماليك د . محمود رزق سليم .

وسماها باسمه ، كما نجـــد ان وزيره حلوان قد بنى مدينة قريبة من مدينته وسماها باسمه . ونعرف من السيرة أن مصر قد بنيت بجانب قلعة الجبل (٨) بعد أن عمرها سيف . (ص ١٠٠ مجلد ٢ . ١٥٤ ـ ١٥٨ ـ مجلد ٣) .

كذلك تزخر السيرة بكثير من المصطلحات الاجتماعية والمراسم والتعبيرات الشعبية المختلفة التى تصور الحيـــاة الشعبية تصويرا دقيقـــا ، ولا نستطيع أن نحصى هـــذه المصطلحات والتعبيرات فى هذا المجال ، ولكننا نشير الى بعضها ، فنجد من الألقاب والمصطلحات الحربية مثلا تعبيرات مثل : أمر الوزير بأن يجهز الركبة (٤ مجلد ١) ، « نصبوا الخيام والوطاقات والاعلام (ص ٥ ـ ١) » ومن مثـــل مصطلح : والخازندار ، والجاويشية ، والخاقان ، (٤٩ ، ٧٢ مجلد ٢) ، ومثل : تعلق بجلباب درعه وعصر عليه فكاد يخرج مقل عينيه ورفعه على زنده وسلمه الى سعدون فلما رآه دمر باغيا ضربه بالطبر على عينيه (١١٧ مجلد ٢) . ونجد كذلك تعبيرات ملاحية مثل : الناظور الذى يقف فوق الصـــارى يكشف البر (١٣٠ مجلد ٢) ، والقبودان ، والقبطان (١٣١ ، ١٣٤ مجلد ٢) ، وحامل العلم ، ونجد أيضا تعبير « الكواخى » بمعنى الوصيفات (٢/٦٨) ، والأكرة والصولجان وممارسة لعبها (٢/٤٩) ، وكذلك بعض الممارسات مثل تقبيل الزوجة يد زوجها (٢/٨٣) والحديث عن الجوارى والخـــدم وانواعهم ومراتبهم « من حبش وسودان ، ومحاظ وسرار وغلمان » (١٥ مجلدا) .

ومثل : تكامل الديوان بالدولة ومن عادته الوقوف وقف ، ومن عادته الجلوس جلس (٢/٢٢) ـ ومثـــل : لهم ديوان واقطاع (٢/٢٠) .

ونجد كذلك طائفة من المعارف الدينية تشمل الأدعية والتعاويذ المنظومة ، وكذلك كثيرا من المعتقدات الشعبية المرتبطة بالسحر مثل تحول الناس الى حيوانات ، والجن الى صور انسانية ، والى طيور ، وما يتصل بهذه المعتقدات من المحظورات (التابو) مثل حظر الالتفات الى الوراء فى القصة التى تدور حول الخضر ونجدته للملك سيف فى جزيرة النساء . وسوف نكتفى من كل ذلك بأن نعرض لجزئيـــة ترددت فى السيرة كثيرا واصبحت محورا لسلسلة من المغامرات والاحداث الخارقة قام بها سيف بن ذى يزن ، وهـــذه الجزئية هى التى تتعلق بالحصول على سيف سام بن نوح مرة ، وسيف آصف ابن برخيا وزير سليمان مرة ثانيـــة ، والأهوال التى خاضـها سـيف بن ذى يزن فى الحالتين .

والسيف فى المعتقدات الشعبية يحمل دلالات مختلفة ويمثل رموزا كثيرة ، يعنينا منها هنا أن نشير الى أن احدى دلالالته هى انه يعتبر علامة على الحق فى الملك ، أو برهانا على الملك صاحب الحق الالهى كما نجده فى قصة الملك آرثر الشهيرة . كما انه يدل ايضا على اســـتمرار بقاء العائلة . والمصادر التاريخية وكذلك الملاحم الشعبية الاوربية تتضمن اشارات حول توارث سيف جيد الصقل فى احدى الاسر فترة طويلة من الزمن مثل سيف « بيوولف » الذى اهداه اليه ملك الدانمرك . والذى كان ملكا لجد بيوولف (٩) .

وفى مثل هذه الحالات يحاط السيف عادة بصفات خاصـــة منها انه يجلب النصر لحامله ، ويبث الرعب فى قلوب أعدائه . وأحيانا يلعب السيف دور الربط بين الميت فى قبره وبين

(٨) أمر بتشييد هذه القلعة صلاح الدين . وقد أطلق عليها السلطان الصالح نجم الدين أيوب (قلعة الجبل) تمييزا لها عن قلعة الروضة التى أنشأها سنة ٦٣٨ هـ ١٢٤١ م . انظر : د . على ابراهيم حسن : مصر فى العصور الوسطى ـ النهضة سنة ١٩٤٩ ط ٢ .

(٩) H. R. Ellis Davidson, Folklore, Vol. 71, 1960.

الطفل المولود ، ولقد كان من عادات الفايكنج ـ الذين استقروا على نهر الفولجا فى القرن العاشر . والذين وصفهم ابن فضلان فى رحلته ـ كان من عادتهم اهداء سيف الى الطفل الحديث الولادة قائلين : سيكون لك كل ما تستطيع أن تكسبه بسيفك .

أما انتزاع سيف من مقبرة الأسرة فقد تردد كثيرا فى أدب الشعوب الشمالية القديم . ودلالة السيف فى هذا المجال أنه يقوم كرابطة هامة بين الميت فى قبره وبين الطفل الوليد ، ويرتبط من ناحية اخرى بالاسم الذى يطلق على الطفل (١٠) .

وهذه الدلالات نستطيع أن نضع أيدينا عليها فى سيرة سيف بن ذى يزن . حيث نجد أن الحكماء يتنبأون بظهوره وباسمه وقدراته ، وأنه سوف يحكم الانس والجن بسر سيف آصف بن برخيا الذى رصد هذا السيف للملك اسمه سيف بن ذى يزن يتلو حسبه ونسبه ويملكه بقوة ساعده وزنده .

وفى موضع آخر من السيرة نجد أن اخميم الطالب ظل ينتظر سيف بن ذى يزن عشرين عاما وأن اباه وجده ظلاينتظرانه كذلك ، لتسليمه ذخائره المرصودة ، باسمه عن جده الاعلى سام ابن نوح التى أوصى بها لسيف بعد مماته ، ثم يقوده الى القبر ويطلب منه أن يتلو حسبه ونسبه ليحصل على هذه الذخائر التى من بينها سيف سام بن نوح ذو الغمد الذهبى الذى يحمى حامله من القتل .

اما سيف آصف برخيا فهو سيف يستخدم فى حرب الجان رصد على اسم سيف أربعمائة عام حتى حصل عليه بعد أن تلا حسبه ونسبه (١٥٦ ـ ١٦٤ مجلد ٢) .

ونكتفى بهذا القدر من الحديث عن السيرة الأصلية بعد هذا العرض الموجز لجوها العام ، لنتحدث عن الصياغة الجديدة التى قام بها الأستاذ فاروق خورشيد ، وسوف نرى ان هذه الصياغة تنقسم قسمين فى أربعة اجزاء ، يتناول القسم الاول ماسماه الأستاذ فاروق خورشيد بمرحلة التكوين والذى يدور حول نشأة سيف بن ذى يزن وحروبه ورحلته الى منابع النيل وحصوله أثناء ذلك على كثير من الادوات السحرية ، وعلى ذخائر سام بن نوح لكى يتم له القضاء على ملك الأحباش .

أما القسم الثانى ويتالف من جزئين أيضا فانه يتناول مرحلة البطولة ويبدأ بخروج سيف للبحث عن زوجته التى هربت الى أهلها فى جزائر واق الواق . وفى هذه المرحلة يخوض البطل مغامرات رهيبة تنتهى بعودته منتصرا بعد أن خلص زوجته من السجن .

وفى القسم الأول نجد ان المؤلف يقوم بترتيب الأحداث وافراغها فى شكل قصصى معبرا عنها تعبيرا فنيا حديثا مع المحافظة على روح النص الأصلى .

ولكنه فى القسم الثانى الذى سماه « مغامرات سيف بن ذى يزن » يعطى نفسه ـ كما يقول ـ « حرية أكثر فى التحرك مع النص ومن خلاله ، مستغلين خبرات الصور الفنية التى اخترناها وهى الرواية ، ومحاولين تعميق المفاهيم وربطها بقضية الانسان المعاصر » .

وقد بين الأستاذ فاروق خورشيد غرضه من « تقديم السيرة تقديما يتمشى مع روح العصر ، ونستعين بكل ما يحتاج اليه من أدوات الروائى المعاصر لتكون قريبة التناول لملاءمتها لذوق العصر ومفاهيمه » .. وقد أشار أيضا الى امكان الافادة من اتساع مجال الأحداث الخارقة فى هذه السيرة فى استغلال رموزها استغلالا عصريا دون اخلال جوهرى بالبناء الأصلى .

ونستطيع أن نضيف الى هذه العوامل المساعدة على حرية صياغة هذا القسم من السيرة أن النص قد خرج من حدود الوقائع والأحداث المرتبطة ببطل الملحمة ارتباطا منتظما الى عالم جديد هو عالم السحر والمغامرة والانطلاق الى المجهول ، وهو عالم رحب يستطيع القصاص الفنان أن يتحرك فيه بحرية مضيفا الى عمل القصاص الشعبى ابداعات جديدة ، هذا بالاضافة الى أن صياغة القسم الأول قد أمدت المؤلف من خلال الممارسة والتعرف على السيرة بامكانيات جديدة وبتعمق يساعد بدوره على القيام بعملية خلق جديدة لا تتقيد الا بالاطار الخارجى للنص الأصلى .

ومهما يكن من أمر فاننا سنحاول أن نرتب ما قام به الأستاذ فاروق خورشيد بشكل موجز ، فنجد أنه قد عمد ـ من الناحية الفنية ـ الى استخدام أساليب مختلفة فى التعبير عن أحداث السيرة وجوها العام ، من ذلك : تصوير المعانى ، وتهيئة جو الحوار ، وتحديد مواضعه ، واختصار التكرار للتخفيف من بطء الأحداث ، والعدول عن الحوار الى السرد لامداد الأحداث بفيض جديد من الحركة يبعدها عن الرتابة التى تعتور النص الأصلى فى كثير من الأحيان .

والفرق بين الأسلوبين هو الفرق أولا بين طبيعة السيرة كما أوضحناها وبين طبيعة الرواية الحديثة ، وكذلك الفرق بين أسلوب القصاص الشعبى الساذج ، والأسلوب العصرى المتقن .

ولقد أغفل الأستاذ فاروق خورشيد النماذج الشعرية المتناثرة فى النص والتى يستخدمها القصاص الشعبى بغرض التعبير عن المواقف المختلفة ، أو تلخيص الأحداث ، أو اثارة المتلقى بنغم الشعر وايقاعه . واغفالها فى الصياغة الجديدة أمر طبيعى ، فلم تعد هنالك حاجة اليها بعد أن قام أسلوب فنى جديد بدلا منها ، مثل التقديم والتأخير فى الجزئيات الذى اتبع فى بعض الأحيان ، هذا بالاضافة الى أن الأحداث فى النص الأصلى ابتداء من المجلد الثانى تتخذ مظهرا ساذجا فى عرضها وفى أسلوبها الذى لا يفترق كثيرا عن أسلوب الحديث العادى .

ولعل كل ذلك يدعونا الى ان نتامل هذه الفروق فنجد أنه على الرغم من أن الأستاذ فاروق خورشيد قد استطاع أن يقدم لنا عملا روائيا ممتازا وعصريا أيضا لما أراد له حين أخذ على عاتقه تقديم هذه السيرة تقديما جديدا ، على الرغم من ذلك فاننا لا نستطيع أن نقول بأن هذه الصياغة العصرية يمكن أن تقوم مقام السيرة الأصلية ، فللسيرة طابعها الشعبى ومذاقها الخاص الذى يظهر فى مبالغاتها الأسلوبية وطريقتها الخاصة فى السرد الذى يتجه أساسا الى جمهور سامع ، وهو جمهور لا يوجد ما يمنعه من تصور المستحيلات والعوالم الخارقة والقدرات العجيبة للبطل أمورا ممكنة لأنها تحدث فى الماضى بما له من قداسة وأسطورية .

ولعل فى هذه النماذج ما يعطى صورة عن تصورات هذا الخيال الشعبى فى الحديث عن المارد الذى يحرس كنوز الملك سليمان (٢/١٢٥) فالقصاص الشعبى يسميه شراشير ويصفه بأن له « سبع رءوس بسبع أوجه ولسان وعينان وأنف .. والسبع رءوس على جثة واحدة ولكن بين الرأسين قدر مائة خطوة بخطوات بنى آدم » .

ويتصور كذلك العمالقة تصورا ضاحكا مرحا فيصف ابنة الملك واسمها عملاقة : « .. لها يدان كالعمدان وأصابع كأصابع

(١٠) D. Wright, Beowulf, London, 1960.

الجان ، وتأمل الملك سيف فى حنكها وهو مفتوح للضحك كأنه باب مدينـــة ، وأما أسـنانها فرآها مصفوفة كالرصيف مع أضراسها . فتصور الملك سيف بن ذى يزن انهم مصـاطب ودكاكين وفى داخل حنكها مثل سوق كبير ، فقال فى نفسـه ايش هذه الداهية ياهل ترى » (٢/١٣٣) .

وفى احدى المعارك التى يستخدم فيها السحر كأداة ، وتنشب مباريات من نوع يثير الخيالات الشعبية ويستثيرها ، يقـول الساحر (٢/٣) « نلقى على الملوك الذين هم فى صحبة الملك سيف « باب الجماد » لأنى أعلم أن الملك سيف متقلد بسيف الملك حام وسام بن نوح وأظن انه يحفظه من الاسحار » .

ومع أن الصياغة الجديدة تعتمد أساسـا على هذا الجو الخيالى فانها تهدف الى تقديم عمل فنى للقراءة ، التشويق فيه يعتمد على الذوق الحضارى ، فهو تشويق فنى حديث ، مع محاولة لقص أجنحة الأسطورية وجعلها شيئا أقرب الى نتاج الذكاء البشرى والحيـلة منـه الى تأثيرات قوى السـحر والغيبيات .

وقد أوضح الأستاذ فاروق خورشيد هدفه من اعادة صياغة هذه السيرة بأنه أراد أن يبين للدارسين حقيقة الجهد الفنى الذى تمثله ، واصالة الابداع الأدبى الذى تعكسه .

ولا شك فى أنه قد نجح فى تحقيق هـذا الهدف بالمجهود المضنى الذى بذله فى نسج هذه المـادة الشعبية نسجا محكما ورائعا فى الوقت نفسه . وقبل أن نفصل القول فى ذلك يحسن ان نبدأ بالحديث عما قام به فى جزء من أجزاء السيرة الذى يدور فى جزائر واق الواق ، وهى سبع جزر « سنمر عليهـا واحدة واحدة ، فالطريق طويل ، والرحلة شاقة » (٤٧ جـ ١ مغامرات) ثم يأخذ فى وصف هذه الجزائر ، وما جرى فيهـا من أحداث فيستغرق معظم هذا الجزء . وهنا نجد أن الأستاذ فاروق خورشيد يعدل عن متابعة القصة الى الابداع ، فيقدم لنا نسيجا جديدا يستغل فيه الرموز الى أبعد مدى ، بالاضافة الى ما أحـدثه من تغييرات فى تركيب الصور والتعليق على الأحداث ، واستخدام خيال جديد اقل ما يوصف به أنه خيال شعرى ، فالأشجار تنبت عيونا آدمية (الجزيرة الخامسة) ـ دخل الملك سيف فى دغل كثيف من الأشجار المتشـابكة التى تكسوها بدل الأوراق مجموعات كثيفة من الأعشاب الرفيعة التى تشبه الشعر الآدمى .. وفجأة يحس بعيون تحـدق فيه .. « فمن خلال الشعر الأسود الفاحم ، ظهرت فروع كثيرة ومتعددة تحمل فى آخرها أكماما مغلقة ، سرعان ما أخذت تتفتح لتبدو فى وسطها عيون سوداء تنظر اليه فى فضول ودهشة .. ثم يصف نظرات هاته العيون » ولم يستطع ان يكمل حديثه فقد سمرته فى مكانه النظرة الغريبـة ـ تطالعه من العين التى توسطت الزهرة التى أمسكها بيده ـ كانت أول الأمر تحمل تعبيرا بالدهشة والاستغراب ، ثم تغير ما فى العين ، فاذا هو ادراك وفجيعة ، ثم تغير حديث العين ليصبح حزنا ولوعة ، وما لبث أن غشى العين ضباب رقيق ، ثم انسال من العين دمع ، ما ان تساقطت قطراته على يد الملك « سيف » حتى أحس به دافئا سخينا ، كأنما هى قطرات من دماء قلب مجروح ، ثم كفت الدموع ، وراح سـواد العين ، وبدأت الزهرة تنكمش على نفسها .. وعادت الأكمام تغلق فى تهـدج ـ وقد قتم لونها ـ وما هى الا لحظات حتى ذبلت الزهرة كلهـا ، وما كان الملك « سيف » يمسك فى يده سوى بقايا نباتية ذابلة » (٦٤ ـ ١/٧٠) .

على حين اننا نجد فى النص الأصلى فى الحديث عن هـذه الجزيرة بضعة سطور قليلة تصف طرح أشجار الجزيرة ، وأنه فواكه فى هيئة رءوس آدمية (٤٥ مجلد ٢) .

ولقد أوحى الى الأستاذ فاروق خورشيد وجود أشجار تحمل ثمارا على هيئة انسانية فى احدى هـذه الجزر التى وصفتها السيرة الاصلية ـ أوحى اليه ذلك بمتابعة التخيل وابتداع أشجار خادعة تبرز منها عيون وآذان وأيد وأرجل كذلك .

وقد أطلقت هذه الصور الزناد لخيال الفنان عنده لكى يخلق عالما جديدا معبرا عن تصوير ينضح بالمأساة ، وعلى حد تعبير الملك سيف فى المغامرات (١/١٠٧) « فى مثل هـذا العالم الذى لاتعيش فيه سوى العيـون التى ترقب وتحملق والآذان التى تسمع وتردد ، والأيدى التى تمسك وتعتقل ، والأقدام التى تضرب وتركل لا يكون هناك من غذاء سوى الدم » .

ففى هذا الجزء من القصة ينطلق المؤلف من الخيال المحسوس الذى هو طابع السيرة الأصلية الى جو رمزى بعيد الخيـال فى تصوير مثير ومفزع أيضا .

وفى السيرة نجـد أن سيف بن ذى يزن عنـدما تحدق به الأخطار يعتمد على القوى الخارقة ممثلة فى حكيم أو مارد أو ما الى ذلك ، بينما نراه فى الصياغة الجديدة وهو يجتاز تجربة الوصول الى المعرفة لا يعتمد الا على سيفه وقوة ساعده أو رباطة جأشه ، فى أغلب الأحيان .

فالأستاذ فاروق خورشيد يحاول تقديم تفسيرات انسانية للأحداث ، من مثل ذلك ما نجـده فى الحوار الذى دار بين سيف وبين الشيخ أبو النور الزيتونى (٢/٨٤ مغامرات) !! لقد كان من الممكن أن تنتصر فى مدينـة البنات بنفس القوة الخارقة التى قادت « قان شاه » وجنوده الى أبواب المدينة .. ولكن ماذا كانت تكون قيمة انتصارك وقتها .. كان لا بد أن يكون الانسان هو الذى ينصرك .. »

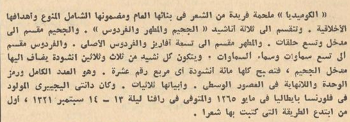
ولا بد أن نذكر ملاحظة بالنسبة للتصوير الجديد لجزر واق الواق ، فهذا الخيال الابتداعى الذى وصـفناه والذى قدمه المؤلف لهذه الجزر ، نجد أن الخط قد انحنى فى مسار آخر عند الحديث عن الجزيرة السادسة من هذه الجزر (١٠٨ـ١٣٣ مغامرات جـ ١) ، فقـد خرج الحديث عن عالم العنـاكب والصراصير الى الرمزية العقلية ، وهو بذلك يقترب من جو قصص الخرافات أو حكايات الحيوان كما نجدها فى « كليلة ودمنة » بقدر ما يبتعد عن جو السيرة الشعبية التى تتحرك فى عالم الخيال أو العالم الذى يسبق الواقع .

ومهما يكن من أمر فان الأستاذ فاروق خورشيد قد استطاع ـ كما أشرنا من قبل ـ أن يحقق الغاية التى قصد اليها . ونجح فى أن ينسج من مادة هذه السيرة عملا روائيا رائعا اكتملت فيه عناصر التشويق سواء فى التصوير أو فى عرض الأحداث أو فى احـكام المواقف ، وكذلك فى الأسلوب الأدبى المترقرق الذى يفيض عذوبة ونصوعا ، وأخيرا فيما قام به من تفسيرات انسانية لأحداث القصة مستفيدا من دلالات هذه الأحداث فى توسيع دائرة استخدامهـا ، والخروج بها عن حدود الصراع المألوف بين قوتين الى معان انسانية عميقة تمثل الصراع الكامل بين الخير والشر والحق والباطل .

الكوميديا الالهية (المطهر) لدانتى الليجييرى

وجائزة الدولة التشجيعية فى الترجمة

بقلم محمد اسماعيل محمد





دكتور حسن عثمان

● ولد فى ٢٠ مايو سنة ١٩٠٩ فى القاهرة .

● حصل على دكتوراه فى الادب والفلسفة مع الثناء من جامعة روما سنة ١٩٣٨ .

● رئيس معهد الدراسات الافريقية بكلية الاداب ،بجامعة القاهرة من مايو ١٩٦٤ ..

● كتبه المنشورة هى : « منهج البحث التاريخى » ١٩٤٣ ، والطبقة الثانية ١٩٦٥ ، « سافونا رولا : الراهب الثائر » ١٩٤٨ « كوميديا دانتى اليجيرى ــ الفلورنسى مولدا لاخلقا ــ» « النشيد الاول : الجحيم » ١٩٥٩ ، النشيد الثانى : المطهر » ١٩٦٤ ، « النشيد الثالث : الفردوس » تحت الطبع .

« الكوميديا » ملحمة فريدة من الشعر فى بنائها العام ومضمونها الشامل المنوع وأهدافها الأخلاقية . وتنقسم الى ثلاثة أناشيد « الجحيم والمطهر والفردوس » . والجحيم مقسم الى مدخل وتسع حلقات . والمطهر مقسم الى تسعة أفاريز والفردوس الأصلى . والفردوس مقسم الى تسع سماوات وسماء السماوات . ويتكون كل نشيد من ثلاث وثلاثين انشودة يضاف اليها مدخل الجحيم ، فتصبح كلها مائة انشودة أى مربع رقم عشرة . وهو العدد الكامل ورمز الوحدة واللانهاية فى العصور الوسطى . وأبياتها ثلاثيات . وكان دانتى اليجييرى المولود فى فلورنسا بايطاليا فى مايو ١٢٦٥ والمتوفى فى رافنا ليلة ١٣ ــ ١٤ سبتمبر ١٣٢١ ، أول من ابتدع الطريقة التى كتبت بها شعرا .

و « الكوميديا » رحلة خيالية الى العالم الآخر استغرقت فى نظر أغلب النقاد سبعة أيام . وبدأت الرحلة الخيالية فى مساء الخميس ليلة الجمعة ٧ــ٨ أبريل عام ١٣٠٠ ، وانتهت يوم الخميس ١٤ أبريل من العام نفسه . واستغرقت زيارة دانتى « للجحيم » اربعا وعشرين ساعة سجلها فى ٤٧١٠ أبيات من الشعر ، واستغرقت زيادة « المطهر » خمسة ايام سجلها فى ٤٧٥٠ بيتا من الشعر ، واستغرقت زيارة « الفردوس » نهارا واحدا سجلها فى ٤٧٥٨ بيتا من الشعر ، وبذلك يكون مجموع أبيات هذه القصيدة الفريدة ١٤٫٢٣٢ بيتا من الشعر صاغها دانتى فى عدة سنوات ليقيم منها صرحا خالدا على الدهر أطلق عليه اسم الكوميديا وأسماه بوكاتشو فيما بعد بالكوميديا الالهية . وهو الاسم الذى يعرف به هذا المؤلف الفريد الى الآن .

وقد خلدت « الكوميديا » دانتى على الدهر ، ورفعته الى قمم الخلود وسجلت اسمه فى ثبت العباقرة الأربعين أو الخمسين الأوائل فى تاريخ البشرية ، ولقد أطلق بعض النقاد عليه وعلى هوميروس وشكسبير لقب « الشاعر الأعظم » . وقد عكف كثير من الباحثين فى جميع انحاء العالم منذ القرن الرابع عشر حتى اليوم ــ على دراسته وترجمته والكتابة عنه . فنسخ « الكوميديا الالهية » المخطوطة فى العالم يتراوح عددها بين ٥٠٠ ، ٦٠٠ نسخة ! وقد كتبت الألوف من الشروح والتعليقات الخاصة بها ، وترجمت الى اللغات الأجنبية ، بل ان للكوميديا أكثر من ترجمة فى لغة واحدة . فقد ترجمت الى الانجليزية حوالى ٤٥ ترجمة كاملة والى الفرنسية ٢٢ ترجمة كاملة والى الالمانية فى حوالى هذا العدد ، عدا الترجمات الجزئية لها فى كل هذه اللغات ، وثمة ترجمات كاملة للكوميديا فى لغات عديدة كالأسبانية والبرتغالية والسويدية والبولندية والروسية والرومانية والمجرية والعبرية والتركية واليابانية .

وفى العربية كان للأستاذ عبود أبو راشد فضل السبق فى نقل الكوميديا الى الناطقين بالضاد ، فترجمها كاملة نثرا بعنوان « الرحلة الدانتية فى الممالك الالهية » فى ثلاثة أجزاء « الجحيم والمطهر والنعيم » ونشرها فى طرابلس الغرب بين اعوام ١٩٣٠ ــ ١٩٢٣ مع مقدمة موجزة وبعض الحواشى ، وكذلك قام الأستاذ أمين أبو شعر بترجمة « الجحيم » نثرا ونشره فى القدس عام ١٩٣٨ وقدم لترجمته بمقدمة موجزة .

وفى العربية كان للاستاذ عبود أبو راشد فضل السبق فى نقل الكوميديا الى الناطقين ترجمة الأستاذ الدكتور حسن عثمان للنشيد الأول ــ الجحيم ــ من الكوميديا الالهية لدانتى . والترجمة عن الأصل الايطالى مباشرة تكشف عن مدى الجهد الموفق المشكور الذى بذله الدكتور حسن عثمان فى تحقيق هذا العمل الكبير . وقد أمضى الأستاذ المترجم سنوات عديدة تزيد على ربع قرن مع الشاعر الخالد الذكر فاخرج ترجمة للجحيم صادقة محققة مشروحة وعليها الكثير من التعليقات التى تجعلها بين الترجمات العربية العمدة للدارسين وللباحثين ، كما تضع صاحب الترجمة فى ثبت افضل الذين ترجموا لدانتى فى كل لغات العالم .

وقدم الدكتور حسن عثمان لترجمة الجحيم بمقدمة طويلة ، من سبعة وسبعين صفحة من القطع الكبير ، تصلح وحدها لان تكون مؤلفا قيما قائما بذاته ، تحدث فيها عن دانتى ونشأته وثقافته وصفاته وحياته وعصره وكيف عاش أحداث هذا العصر وانفعل بها وتفاعل معها ، كما تحدث حديثا وافيا عن أعمال دانتى الأخرى التى يطلق عليها اسم « الأعمال الصغرى » قياسا الى عمله الضخم الكوميديا الالهية ، وأشار الدكتور المترجم لكل من تحدث عن دانتى فى اللغة العربية ، كما ذكر غيرهم ممن الفوا او كتبوا عن شاعر فلورنسه العظيم ، فجاءت ترجمته لجحيم دانتى وما صاحبها من مقدمة وشروح وحواش مبشرة بعمل ضخم وجهد كبير فى سبيل نقل جزء هام من التراث الفنى الانسانى فى خير صوره الى اللغة العربية .

و « المطهر » الذى نشرته دار المعارف العام الماضى (١٩٦٤) وحاز عليه الدكتور حسن عثمان جائزة الدولة التشجيعية فى الترجمة لعام ٦٤-١٩٦٥ ، وهو الجزء الثانى من « الكوميديا الالهية » . استمد دانتى مادته من الاسطورة والتاريخ ومن الدراما الانسانية فى المجتمع البشرى . وتحتوى ترجمة « المطهر » . على مقدمة تاريخية ادبية مطولة تقع فى احدى وخمسين صفحة من القطع الكبير ، وتتناول بعض أصول المطهر ووصفا عاما له وشيئا من فن دانتى فى المطهر . ويلى هذه المقدمة المطولة التى تصلح لان تكون كتابا قائما بذاته ، متن الترجمة مصحوبا بالوف من الشروح والحواشى فى اللغة والأساطير والعلم والتاريخ والأدب والفنون التشكيلية وفن الموسيقى ، مما يجعل العمل تحفة ادبية رائعة وحدثا فى تاريخ الترجمة .. ولئن كان « الجحيم » فى كوميديا دانتى يمثل الشباب الحر الطليق المتكبر الثائر ، ويصور الخطيئة والعذاب والمآسى فى الحياة الدنيا ، فان المطهر يمثل التجربة والنضج والفكر والتوبة والتطهر والامل . اما الفردوس الذى وعد الاستاذ المترجم بتقديمه لقراء العربية خلال عام ١٩٦٧ ، فيمثل الكهولة والطهارة والصفاء والحرية والاخلاص والنور الالهى ، والكوميديا كلها تعتبر فى الواقع مرآة الحياة وقصيدة الانسانية الكبرى ، قصد دانتى من ورائها الى تغيير الانسان واصلاح حال المجتمع الذى انقسم فى ايامه الى شيع واحزاب ومزقته الاحقاد والحروب .

المعايشة الفنية :

وترجع بداية معرفة الدكتور حسن عثمان بدانتى اليجييرى وآثاره الى سنة ١٩٣٤ ، حينما كان يدرس فى ايطاليا اللغة والادب والفن والسياسة . وكان دانتى من اهم الشخصيات التى اثارت اعجابه واهتمامه ، فنشر مقالا عن حياة دانتى وشخصيته فى مجلة الكاتب المصرى سنة ١٩٤٨ ، وترجم فصولا تتناول بعض شخصيات جحيم دانتى مع التحليل والتعليل ، نشرت فى مجلة كلية الآداب بجامعة القاهرة ١٩٤٩-١٩٥٠ ، الى ان اقدم على ترجمة الكوميديا كلها فانجز الجحيم عام ١٩٥٥ ، كما انجز المطهر ونشره عام ١٩٦٤ وهو بصدد نشر الفردوس حاليا . وقد تذرع المترجم فى عمله بالوسائل الادبية والعلمية . فحرص على الرجوع الى النصوص القديمة والمؤلفات الحديثة من تراث اليونان والرومان ومن تراث الاسلام والمشرق ومن تراث المسيحية فى العصور الوسطى ومن احوال ايطاليا وفلورنسه السياسية والاقتصادية ومن ثقافة التروبادور وادب الفروسية ومن الادب الايطالى وسيرة دانتى وشخصيته ومؤلفاته والى ما غير ذلك من آداب وفنون تكشف عنها كلها تعليقاته وشروحه وحواشيه على متن الترجمة وعند التقديم لها . واعتمد فى ترجمته ، كما يذكر فى مقدمته للجحيم ، على عدة طبعات ايطالية ، لان دانتى لم يترك من « الكوميديا » نسخة واحدة بخط يده ، وترجع اقدم نسخة خطية الى نحو اربع عشرة او خمس عشرة سنة بعد وفاة دانتى (١٣٣٥ او ١٣٣٦) .

ولذلك اعتمد على ثلاث طبعات ايطالية رئيسية . طبعة الجمعية الدانتية الايطالية وجعل لها المقام الاول وطبعة اكسفورد وطبعة ماريو كازيلا ، كما رجع الى طبعات ايطالية اخرى نشرها بعض المختصين فى الدراسات الدانتية . وكذلك رجع الى بعض الترجمات الانجليزية (والامريكية) والفرنسية شعرا ونثرا للاستئناس بطريقتها فى التغلب على صعوبات الترجمة كما اطلع على الترجمتين العربيتين السابقتين « للكوميديا » و « الجحيم »

منهج الترجمة :

اما المنهج الذى اتبعه الدكتور حسن عثمان فى ترجمته ، فيكشف لنا عنه فى التذييل الذى ورد فى كتاب المطهر فيقول انه بدا عند الترجمة بمحاولة فهم المعنى اللفظى الظاهرى ، ثم المعانى الباطنة من استعارة ورمز وميثولوجيا وتاريخ وفلسفة وعلم ولاهوت ، ثم عمل على تمثل التعبيرات الواردة وتذوقها ، والاحساس بها فى معناها الظاهر ومعانيها الخفية . وقابلته كلمات حار امامها فكان التعبير العربى غير مقنع ، ولا يؤدى ما اراد الشاعر قوله ، او ما اراد هو التعبير عن مضمونه ، فكان يضع الترجمة التى يصل اليها ، ويظل غير راض عنها حتى يأتيه مايفضلها — فكثيرا ما كان يترجم ويعيد الترجمة ويكتب ويمزق ماكتب ثم يكتب من جديد ، فقد ترجم الجحيم وراجع ترجمتها ثلاث مرات كاملة قبل الطبع ، والمطهر اربع مرات ومرتين بالنسبة للفردوس وهو بصدد مراجعتها للمرة الثالثة — وقد راعى عند الترجمة الالفاظ التى اختلف معناها بتغير الزمن — وأجرى فى بعض الاحيان شيئا من التصرف فاضاف اسما او صفة غير موجودة بالنص او أتى بصيغة تدل على الاثبات مكان صيغة تدل على النفى او العكس او اضاف ظرفا او اسم اشارة او كرر معنى من المعانى للتوكيد . ولكن كل ذلك كان فى حدود المعنى الذى اراده دانتى .

وكان الاستاذ المترجم دقيقا فى اختيار الفاظ الترجمة يزنها بعدة موازين ويضعها امام عدة اعتبارات قبل اختياره لها نهائيا ، فقد اختار كلمة « جحيم » عنوانا للنشيد الاول لحسن جرسها وعزف عن غيرها من الفاظ كانت تؤدى الى المعنى مثل النار وسقر واللظى وجهنم . ويكاد يجمع كل من تصدى لترجمة دانتى او الكتابة عنه على اختيار لفظ الجحيم عنوانا للنشيد الاول من الكوميديا الالهية ، على غير ماحدث بالنسبة لترجمة عنوان النشيد الثانى وعنوان النشيد الثالث فقد اختلفت الترجمات باختلاف المترجمين والباحثين وتعددت الحجج حول تأييد كل لرايه فى اللفظ الذى اختاره . اما الاستاذ طه فوزى ، وهو اول من عرف قراء العربية من المصريين بدانتى اليجييرى حينما نشر كتابا عنه فى القاهرة سنة ١٩٣٠ ، اعيد طبعه فى مارس سنة ١٩٦٥ بمناسبة الذكرى السبعمائة لميلاد شاعر ايطاليا

العظيم ، فقد اختار لفظ (الاعراف) عنوانا للنشيد الثانى من الكوميديا الالهية ، فى حين اتفق كل من الاستاذ عبود ابوراشد والدكتور حسن عثمان على لفظ « المطهر » . ويفضل الاخير ان يقول اعراف الاسلام ومطهر دانتى لاختلاف المضمون الروحى والفنى فى كل منهما ، فللاعراف فى الاسلام مغزى دينى لاينبغى ان نربطه بما يمكن ان يقابله فيما ورد بكوميديا دانتى . هذا فضلا عن ان كلمة المطهر كلمة عربية سليمة ايضا ، لها معنى لطيف وهى اقرب الى معنى اللفظ الايطالى الذى استخدمه دانتى Paradiso والذى يتضمن معنى التطهر .

واختار مترجمنا ايضا لفظ الفردوس عنوانا للنشيد الثالث فى حين استخدم الاستاذ عبود ابو راشد لفظ النعيم ، واستخدم الاستاذ طه فوزى لفظ الجنة ، ولفظة فردوس تفضل اللفظين الآخرين ، على الرغم من ان اصلها ليس عربيا وان كانت وردت فى القرآن الكريم ، ذلك لانها مشتقة من اصل فارسى ، اشتق منه نفسه اللفظ الايطالى : IL Purgatorio وهكذا نرى ان ترجمة الدكتور حسن عثمان للمفردات كانت دقيقة امينة ، كما كان حرصه على المعنى حرص العالم الامين ، وقد اقتضته هذه الامانة نفسها وذلك الحرص الشديد آن يشير فى الهوامش الى المواضع القليلة غاية القلة التى اضطر فيها اضطرارا الى حذف بعض الاسماء او قليل جدا من الابيات .

وهكذا .. فاتت ترجمتها كاملة ومطابقة فى متنها للاصل الايطالى مطابقة تامة شاملة ، وهى بهوامشها وشروحها تذكرنا بترجمات ابو زيد حنين بن اسحق (المتوفى فى عام ٢٦٠ هجرية) وابنه اسحق بن حنين (المتوفى فى عام ٢٩٨هجرية) وابن اخته حبيشى بن الحسن وغيرهم من مترجمى القرنين الثالث والرابع للهجرة (التاسع الميلادى) ، لكتب ارسطو وما اضافوه الى هذه النصوص من تفسيرات وشروح كان لها فضل تعريف العرب بالمعلم الاول ..

فضل المترجم :

ولئن لم تتحقق للمترجم اسبقية الترتيب فى نقل دانتى الى العربية ، الا انه قد حاز قصب السبق فى المجال اللغوى والادبى ، وفى المجال الروحى على وجه الخصوص . فمما لاريب فيه أن من غير الممكن الاقتصار على ترجمة الآثار الادبية العالمية والتراث الفنى الانسانى ترجمات لفظية ، فالعبرة فى نقل مثل هذه الخوالد بالمعايشة والتجاوب والمشاركة والتذوق ، للحرص على نقل روح المؤلف الى اللغة المراد الترجمة اليها ، والترجمات الادبية تقتضى عنصرا من الخلق والاحياء ، فكيف نفهم شاعرا عظيما مثل دانتى اليجييرى اذا نحن لم نر بعض ما رآه ولم نحس بعض ما احسه ، ولم نتاثر ببعض ما تاثر به من الصور والمعانى الانسانية ، عن طريق تعمق الدراسات التاريخية واللغوية واستحياء اماكن الذكريات واستلهام مشاهد الطبيعة وروائع الفنون .

فعل الدكتور حسن عثمان كل ذلك ، فجاءت ترجمته من الدقة اللغوية والقدرة الفنية على درجة عالية للغاية ، فهل افلح فى المحافظة على السحر الشعرى لكلمات دانتى الاصلية ؟ الواقع ان قوة ارادته وقد تجلت بوضوح فى التغلب على الصعوبات الجمة التى واجهته ، لم تسعفه دائما ، فكثيرا ما كانت فكرة دانتى موجودة حقا فى متن الترجمة ، ومنقولة الى اللغة العربية بامانة شديدة ، بيد ان شذاها الجميل فى لغتها الاصلية يكاد يتلاشى من الترجمة . ولكن هل كان فى وسع الاستاذ المترجم أن يفعل خيرا من ذلك ؟ ان السؤال يتشعب ويمتد الى مشكلة ترجمة الشعر ، والشعر العالى على وجه الخصوص . فالطرب السحرى فى لغة الشعر الاصلية يأبى فى كثير من اللغات ، ومنها اللغة العربية ، ان يتجسد فى شكل آخر . وليس من شك فى ان الطرب الذى يحسه الناطقون بالضاد عند انشاد اشعار العرب ، يضيع حتما ، عند ترجمة هذه الاشعار الى اى من اللغات الاخرى حتى وان بلغت الترجمة اقصى غاية الامانة والدقة . وتلك فى الواقع آفة الترجمة بالنسبة للشعر . فهو ان ترجم نثرا ضاعت حلاوة الشعر وجرس كلماته ، وان ترجم شعرا ، ضحى فيه المترجم بالكثير من الدقة ليستوفى الصيغة الشعرية . وكان دانتى نفسه قد اعرب عن عدم اعتداده بترجمة الشعر ، اذ تضيع موسيقاه وانغامه عند الترجمة .

وقد بذل الاستاذ الدكتور حسن عثمان جهودا مضنية وقام بدراسات جدية وعميقة فى سبيل ترجمة الكوميديا الالهية ، فكان جديرا بجائزة الدولة التشجيعية عن هذه الترجمة لعام ١٩٦٥ . وجاء هذا التقدير متوجا لما سبق ان حازه الاستاذ المترجم من جوائز فى المجالين المحلى والدولى على السواء . فقد سبق ان نال تقدير لجنة جوائز الدولة فى ١١ فبراير ١٩٤٩ عن كتابة الموسوم « سافونا رولا : الراهب الثائر » . واهدته الحكومة الايطالية « ميدالية » ذهبية تقديرا لجهده فى دراسة دانتى وترجمته فى مارس ١٩٦٢ ، كما نال تقدير اللجنة الدولية لوحدة الثقافة وعالميتها عن دراسته وترجمته « الجحيم والمطهر » من الكوميديا الالهية ، ومنحته « ميدالية » ذهبية رفيعة الشان فى الكامبدوليو ، مكان تكريم العظماء ، فى روما فى ٣ يونيو ١٩٦٥ مع اثنين آخرين فقط من جميع انحاء العالم ، من المبرزين فى الدراسات الدانتية وهما اندريه بيزار عضو الاكاديمية الفرنسية وسويكى توجامى الاستاذ والمؤلف اليابانى ، مع تكليفه بالتحدث فى اثناء الاحتفال باسم العالم العربى عن دانتى وبيان الاشارات الدانتية اليه فى مؤلفاته وفى الكوميديا الالهية خاصة .

وتجدر الاشارة الى ان مسالة الصلة بين دانتى فى رحلته الخيالية بالكوميديا الالهية ، والعالم الاسلامى اضحت منذ فترة طويلة موضع دراسة وجدل فى المجال العلمى الاوروبى وخاصة منذ ان نشر المستشرق الاسبانى النابه ميجل آسين بلاثيوس بحثا بالاسبانية فى مدريد عام ١٩١٩ . وكان قد توفر عليه حوالى ربع قرن من الزمان وتناول فيه مسالة الصلة بين كوميديا دانتى ومؤلفات بعض متصوفى الاسلام مثل محيى الدين ابن عربى ورسالة الغفران لابى العلاء المعرى وبعض صور الاسراء والمعراج . وقال الاستاذ آسين بلاثيوس ان من المحتمل ان تكون مثل هذه الآراء والدراسات والافكار وصلت الى علم شاعر ايطاليا الكبير دانتى اليجييرى ، عن طريق صديقه واستاذه واحد الذين اثروا فيه ووجهوه فى دراساته يعنى برونيتو لاتينى الذى تنقل فى عدة رحلات بين قشتاله وفلورنسا .

وما ان نشر الاستاذ بلاثيوس هذا الراى حتى قوبل بمعارضة شديدة من جانب الكثيرين ، وبخاصة من أولئك الذين لايحبون ،

بدافع التعصب وحده وربما لقصر النظر كذلك أن يعترفوا بأن الغرب المسيحى تاثر بالشرق الاسلامى فى مجالات عدة كان من بينها ميدان الآداب والفنون فضلا عن العلوم والفلسفة والحكمة والحســاب والرياضـيات والجبر والطب وغيرها من العلوم الانسانية والاجتماعية الاخرى ٠

وفى عام ١٩٤٩ نشر المستشرق الايطالى انريكو تشيرولى كشفا فذا فى كتابه الموسوم « كتاب المعراج ومسالة المصادر العربية الاسبانية للكوميديا الالهيـة » ٠ فقد نشر تشيرولى الترجمة باللغتين اللاتينية والفرنسية القديمة لقصة الاسراء التى نسجت حول الآية الكريمة « سبحان الذى اسرى بعبده ليلا من المسجد الحرام الى المسجد الاقصى » ويذكر المستشرق الايطالى ان الملك الفونسو العاشر ملك قشتالة امر ابراهيم الحكيم الطبيب اليهودى سنة ١٢٦٤ (اى قبل مولد دانتى بعام واحد) بترجمة قصة الاسراء والمعراج الى القشتالية ، ثم طلب الفونسو كذلك من القديس بونا فنتورا (١٢٢١ـ١٢٧٤) كاردينـــال الكنيسة الفرنتشســـكانية وصاحب مؤلفات عدة فى اللاهوت والفلسفة ومن الفلاسفة المدرسين المعـــدودين ، ترجمة القصة نفسها من القشتالية الى اللاتينية والى الفرنسية القـديمة فى العام ذاته ٠٠ وعن طريق هذا الكشف يكون المستشرق الايطالى تشيرولى قد عزز الى حد كبير جدا الرأى الذى ذهب اليه من قبل الاستاذ ميجل آسين بلاثيوس وقوبل بمعارضة شديدة ، الا وهو احتمال اطلاع الشاعر الايطالى العبقرى دانتى اليجييرى على ترجمة لبعض القصص الاسلامية عن طريق صديقه واستاذه برونيتو لاتينى الذى سافر كثيرا الى قشتالة ، وأن دانتى تاثر هـــذا القصص الاســـلامى فى عمله الرائع الضـــخم ، الكوميديا الالهية ٠

مواقف المؤلفين العرب :

وقد نالت مسالة تاثر دانتى فى الكوميديا الالهية باصول عربية حظا لاباس به من عناية الكتاب والمؤلفين العرب ، فقد تناول الاستاذ قسطاكى الحمصى فى سلسلة مقالات ظهرت فى الجزء السابع عام ١٩٢٧ (الاعداد ٦/٥ ـ ١٢/١١) والجزء الثامن عام ١٩٢٨ (الاعداد ٢/١ ـ٦/٥) من مجلة المجمع العلمى العربى بدمشق بالمقارنة « الاعوبة الالهية » ورسالة الغفران لابى العـــلاء المعرى (٩٥٣ ـ ١٠٧٥) وانتهى الى ان دانتى اليجييرى اقتبس من ابى العلاء افكاره وصوره ، بل ذهب الى حد القول ان الكوميديا الالهية لدانتى ما هى الا اقتباس من الصور الاسلامية وليس لصاحبها فضل الاصالة فيها ٠

وفى الجزء الثانى من كتاب رســـالة الغفران الذى نشره المرحوم الاستاذ كامل كيلانى عام ١٩٣٠ تلخيص واف للجزء الاول من كوميديا دانتى ـ « الجحيم » وفيها بعض اشارات وردت فى الصفحات من ٦١١ الى ٦٥٣ عن اثر ابى العلاء المعرى فى شاعر ايطاليا الاعظم ٠

وفى مجلة الرسالة نشر الاستاذ محمود احمد النشوى عشر مقالات سنة ١٩٣٤ فى الاعداد ٤٠ و ٤٣ ـ ٥٠ و ٥٣ تحت عنوان بين المعرى ودانتى لخص الاستاذ النشوى فيها الجحيم والمطهر من الكوميديا الالهية ، وتكلم عن اوجه الشبه والخلاف بين كوميـــديا دانتى اليجييرى ورســـالة الغفران لابى العلاء المعرى ، ولكنه لم ينته الى راى واضح فيما اذا كان دانتى قد تاثر الشاعر العربى ام لم يتاثره ٠

وكذلك كتب الاستاذ المرحوم دريني خشبة ست مقالات فى مجلة الرسالة نفسها سنة ١٩٣٦ فى الاعداد ١٥٩ ـ ١٦١ و ١٦٣ ـ ١٦٥ عن دانتى والكوميديا الالهية والمعرى ورسالة الغفران فاورد ملخصا للجحيم والمطهر والفردس ٠ ونفى تاثر دانتى بالمعرى ولكنه رجح تاثر دانتى ببعض الصور الاسلامية وبقصة الاسراء والمعراج كما وردت فى الروايات الاسلامية حيث اسرى سبحانه بعبده محمد ليلا من المسجد الحرام الى المسجد الاقصى ٠ وقصة هذه الرحلة من مكة المكرمة الى القدس عبر السماء ٠

ونشر الاستاذ عمر فروخ ببيروت سنة ١٩٤٤ كتابا عن ابى العلاء المعرى ، اورد فى آخره فصلا عن دانتى والكوميديا الالهية وتاثر دانتى بالتراث الاسلامى فى المحل الاول ، ثم وجود آثار للشاعر العربى ابى العلاء فى شاعر ايطاليا دانتى ٠

وفى مجلة رسالة الاسلام التى تصـــدر فى القاهرة كتب المرحوم الاستاذ الدكتور محمود محمد الخضيرى مقالا بمناسبة ليلة الاسراء سنة ١٩٥٣ تحدث فيه عن اثر قصة الاسراء والمعراج الاسلامية فى كوميديا دانتى الالهية ٠٠ وبنى حديثه على نظرية المستشرق الاسبانى ميجل آسين بلاثيوس التى ايدها كشـــف المستشرق الايطالى انريكو تشيرولى للترجمة القديمة لهذه القصة ٠

وفى كتاب السيدة الدكتورة عائشة عبد الرحمن عن الغفران للمعرى الذى نشر بالقاهرة عام ١٩٥٤ حـديث فى الصفحات ٢١٩ ـ ٢٢٠ ز ٣٣٦ ـ ٣٤٩ عن دانتى التراث الاسلامى وقد انكرت الدكتورة بنت الشاطىء تاثر دانتى بالاسلام وبالتراث الاسلامى بصفة عامة او بابى العـلاء المعرى بصفة خاصة ٠ واستمرت على هذا الرأى فى الطبعة الثانية التى ظهرت للكتاب نفسه عام ١٩٦٢ ٠ ففى الفصل الاخير من الكتاب الثالث الذى خصصته للدراسات المقارنة بين الغفران والكوميديا الالهية (من صفحة ٣١٨ الى صفحة ٣٣٩) ، ناقشت كتاب ميجل آسين بلاثيوس الموسوم « الاسلام والكوميديا الالهية » وانكرت وجود تشابه بين المعرى ودانتى فى عملهما ٠ تقول صفحة ٣٣٢ « فاذا مضينا الى (رسالة الغفران والكوميديا الالهية) لم نجد بينهما هذا التشابه المدعى ٠ انهما تلتقيان عند فكرة واحدة ، هى « الرحلة الخيالية الى العالم الآخر » ولكن من الذى يجرؤ على الادعاء بان ابا العلاء صاحب هذه الفكرة ؟ انها فكرة انسانية مشتركة » ٠ ومضت السيدة ابنة الشاطىء تنـــاقش نظرية بلاثيوس فى قسوة واضحة ، ووصلت من خلال المناقشة الى ان ثمة ثلاثة امور اشتركت فى تكوين هذه النظرية الخطيرة لدى بلاثيوس ، وهذه الامور الثلاثة هى :

١ ـ عدم الحرية ٠
٢ ـ اندفاع مع الهوى ٠
٣ ـ عدم فهم الغفران ٠

ودللت على هذه الامور الثلاثة وختمت حديثها بقولها صفحة ٣٣٩ « وحسبنا هذا ، فبعضه يـــكفى للحكم بان المستشرق الاسبانى لم يحسن فهم الغفران » ٠

وفى الترجمة النثرية لاجزاء الـكوميديا الثلاث « الجحيم والمطهر والنعيم » تحت عنوان « الرحلة الدانتية فى الممـالك الالهية » ، لم يتعرض ابو راشد لمسالة العلاقة بين الكوميديا

لدانتى ورسالة الغفران للمعرى ، وان لم يستبعد فى بعض تعليقـاته امكان معرفة دانتى للغة العربية ، كما فسر بعض الاشعار فى الجحيم تفسيرا يرد بعض كلمـاتها الى اصول عربية . اما الاستاذ امين ابو شعر فى ترجمته للجحيم نثرا فقد نفى فى مقدمة الترجمة وجود اى صلة بين الشاعر الايطالى والتراث الاسلامى .

واشار الدكتور حسن عثمان لمختلف الآراء فى موضوع تأثر دانتى بالتراث الاسلامى فى مقدمته للجحيم اشارات سريعة ، كما علق على بعض هذه الآراء تعليقات مقتضبة دون ان يناقشها ولم يذكر رايه بجلاء ووضوح فى هذا الموضوع ، وان كان لم ينكر فى عبارات عابرة فى مقدمة الجحيم او فى الهوامش والتعليقات على متن ترجمته للجحيم والمطهر ، امكان تأثر دانتى بطريق مباشر او بطريق غير مباشر بالتراث الاسلامى . ولا شك فى ان راى الدكتور حسن عثمان ، وهو الذى درس دانتى فى لغته الاصلية وعاش معه اكثر من ثلاثين عاما وما زال يعايشه فى الكتب وفى اماكن الذكريات ، سوف يساهم ، هذا الراى مساهمة قيمة فى هذا المضمار .. ونرجو ان نستحثه على نشر دراسة مستقلة عن دانتى والعالم الاسلامى تتناول مدى تأثير التراث الاسلامى على شاعر ايطاليا العظيم ، ونتمنى له مزيدا من التوفيق فهو اهل لكل نجاح واسمى تقدير .

سبينوزا
وجائزة الدولة التشجيعية فى الفلسفة

بقلم الدكتور زكريا ابراهيم



فؤاد زكريا

● ولد فى أول ديسمبر سنة ١٩٢٧ بمدينة بور سعيد
● حصل على درجة الدكتوراه فى الفلسفة من جامعة القاهرة .
● أستاذ مساعد بكلية الاداب – جامعة عين شمس .
● من مؤلفاته : « نيتشة » « ريتشارد فاجنر » « نظرية المعرفة والموقف الطبيعى للانسان » عدا مجموعة من المقالات المؤلفة والمترجمة .
● جاء فى تقرير اللجنة التى قررت منحه جائزة الدولة التشجيعية عن كتابه « اسبينوزا » :

دار النهضة العربية – القاهرة ١٩٦٢

منذ أكثر من عام كتب صاحب هذا التعليق دراسة نقدية مسهبة لكتاب الدكتور فؤاد زكريا عن « اسبينوزا » ، ختمها بقوله : « .. وأخيرا لا يسعنا سوى أن نهيب بالقـارىء العربى الى الاقبال على مطالعة هذا المصنف القيم الذى قام فيه المؤلف – مشكورا – بمحاولة جدية من أجل تأويل شتى جوانب فكر هذا « المارد الجبار » فى ضوء فهمه هو للروح العلمية وتحمسه للمعقولية الخالصة ، وهى محاولة أملاها عليـــه – بلا شك – مزاجه الفلسفى الخاص » (١) .

واليوم نعود الى هـذا الـكتاب – مرة أخرى – لـكى نشيد باصالة هـذا البحث الفلسفى الجرىء الذى استحق من أجله الدكتور فؤاد زكريا جائزة الدولة التشـجيعية فى الفلسفة ، مقرين بانه – مهما كان من اختلافنا مع صاحبه فى المنهج الذى اصطنعه لدراسة فلسفة اسبينوزا – فاننا لا ننكر عليه اصالته فى البحث ، وطول باعه فى التأويل ، وقدرته الهائلة على التحدى الفلسفى .

والمتأمل فى ثبت الكتب الفلسفية الحديثة التى ظفرت بها المكتبة العربية أخيرا ، يجدنفسه بازاء قائمة طويلة تضم أسماء الكثير من أعلام الفكر الغربى ، وعلى راسهم ديكارت ، وبسكال، واسبينوزا ، وبركلى ، وهيوم ، وكانت ، وشلنج ، وغيرهم .. ولكن الاسـاليب التى أتبعها أصحاب هذه الكتب فى التاريخ لهذا الفيلسوف أو ذاك قد اتجهت – فى معظم الأحيان – نحو الاقتصار على عرض أفكار الفيلسوف ، وتعقب آرائه المختلفـة ، مع الاهتمام – بين الحين والآخر – بالتعليق عليها وتوجيه بعض المآخذ اليها . ولا شك أن المؤلف العربى الذى يكتب عن فيلسوف يكاد يكون مجهولا فى الوسط الثقافى العربى ، لابد من أن يجد نفسه مضطرا الى تخصيص الجانب الأكبر من دراسته لتعريف القارىء بمذهب الفيلسوف الذى يكتب عنـه . ولعل هذا هو السبب فى أن معظم الدراسات الفلسفية التى ظهرت عندنا عن الفلاسفة المحدثين قد اتسمت بطابع أكاديمى تعليمى ، فكان أصحابها يقنعون بتقديم صور أمينة للفلاسفة الذين يكتبون عنهم ، دون التوقف طويلا عند الاتجاهات المتشـعبة التى انبثقت عن مذاهب أولئك الفلاسفة ، بل دون العناية بمناقشة شتى التأويلات المذهبيـة التى تعرضت لها آراء هؤلاء المفكرين .

(١) مجلة « الكتاب العربى » ، العدد السادس ، ١٠ نوفمبر سنة ١٩٦٤ ، ص ٣٤ – ٤٠ .

ولكن ، على الرغم من أن كتابا عربيا واحدا لم يظهر عندنا من قبل عن اسبينوزا (٢) ، فقد أخذ الدكتور فؤاد زكريا على عاتقه أن يقدم لنا صورة طريفة عن هذا الفيلسوف ، دون أن يكترث بالوقوف عند حرفية النصوص أو الاقتصار على عرض أقاويل الفيلسوف ، واثقا من أن مهمة المؤرخ الحقيقية انما هى العمل على الكشف عما لا زال « حيـــا » فى صميم مذهب المفكر الذى يؤرخ له . وهذا ما فعله (مثلا) الفيلسوف الايطالى كروتشه Croce حينما كتب عن هيجل ، فقد أطلق على كتابه اسم « ما لا زال حيا ، وما طـواه الموت فى فلســـفة هيجل » (٣) . وواضح من هذا العنوان الطويل أن كروتشه لم يرد من وراء دراسته الفلسفية هيجل الاقتصار على سرد آرائه بكل أمانة وتدقيق ، بل هو قد أراد أن يستبقى من تلك الآراء ما أثر على مجرى الفكر الغربى بعد وفاة هيجل ، مستبعدا شتى الآراء الأخرى التى عفى عليها النسيان فاصبحت فى خبر كان ! ولكننا لا نظن أن هذا هو كل ما أراد الدكتور فؤاد زكريا أن يقوم به فى دراسته لفلسفة اسبينوزا ، بل نحسب أنه قد أراد أيضا أن يقدم لنا لوحة فلسفية جديدة يبدو لنا فيها المفكر الهولندى اليهودى بصورة أخرى مختلفة تماما عما عهدناه.

ولعل هذا هو ما فطن اليه زميلنا الأخ محمود رجب حينما كتب يقول ـ فى نقده لهذا الكتاب ـ « اننى لم ألحظ فى كتاب الدكتور فؤاد تجميعا لآراء اسبينوزا ، فهدفه الأساسى اثبات وجهة نظره هو فى التفسير ، ضد وجهات نظر الآخرين .. وعلى هذا ، فما هو بكتاب عن اسبينوزا ، بقدر ما هو كتاب فى اسبينوزا من خلال الدكتور فؤاد ذاته .. » (٤) . واذن فان الدكتور فؤاد زكريا لم يكتب لنا هذا الكتاب لكى يضع بين أيدينا خلاصة وافية لآراء اسبينوزا ، بل هو قد أراد أن يعلمنا كيف نفسر نصوص هذا الفيلسوف تفسيرا جديدانتحدى به تفسيرات الآخرين !

« فيه أصالة ونضج ودرس مستفيض ورأى مستقل واقدرة على الاخذ والرد ، وتجديد وابتكار فى موضوع دقيق لم يعالج من قبل فى اللغة العربية » . وقد أشارت اللجنة الى أن المؤلف قد انتهى الى نتائج لم يسبق اليها فيما يتعلق بمنهج اسبينزا وتخريج ارائه .

ونحن نعلم جميعا كيف دأبت كتب تاريخ الفلسفة الحديثة على تصوير اسبينوزا بصورة المفكر الصوفى « الذى انتشى بخمـــر الحب الالهى » ، ولكن هـــذه الصورة ما كانت لتروق زميلنا الدكتور فؤاد زكريا (وهو المتحمس للروح العلمية ، المتمرد على كل نزعة ميتافيزيقية) ،فلم يكن من الغرابة فى شىء أن نراه يقدم لنا اسبينوزا بصورة الفيلسوف العقلى المؤمن بالمادية ، الثائر على شتى النزعات اللاهوتية المدرســية . والدكتور فؤاد زكريا لا يعتسف هذه الصورة اعتسافا ، بل هو يعمـــد الى تبريرها بالاستناد الى فرض جديد ، ألا وهو الكشف عن المعانى الخفية فى كتابات اسبينوزا دون التقيد بالشكل الظاهر لألفاظه وتعبيراته. والواقع أن اسبينوزا ـ فى رأيه ـ فيلسوف لم يفهم بعد حق الفهم ، وذلك لأنه هو نفسه « قد نصب للمفسرين السذج شراكا وقع فيها ـ لسوء الحظ ـ معظم من كتبـــوا عنه ، ولذا كان الرجوع اليهم يفيـــد فى الانتقـــاد ، أكثـــر مما يفيـــد فى الاسترشاد ... » (٥) . ولا غرو ، فان اهتمام معظم الشراح قد وقف عند التعبيرات والصيغ الميتافيزيقية التى حفلت بها مؤلفات اسبينوزا ، فى حين أن المهم هو النفاذ الى موقفه الأصيل من الانسان وحضارته . وكثيرا ما يجد الباحث فى كتابات اسبينوزا قضايا لو أخذت بمعناها الشكلى أو الحـــرفى ، لما كانت تختلف كثيرا عن القضايا العقيمة المألوفة لدى الفلسفة المدرسيين ، فى حين أنه لو وضعت هذه القضايا فى سياقها الحقيقى فى اطـــار فلسفة اسبينوزا ، ولو فهمت الدلالة الحقيقية التى أضفاها على مصطلحاتها ، لاكتسبت معنى مشحونا بالثـــورة وبالدلالات الانسانية العميقة .

وقد كرس الدكتور فؤاد زكريا الفصل الأول من كتابه لدراسة حياة اسبينوزا وانتاجه . وهو يبين لنا فى هذا الفصل كيف أن اسبينوزا لم يكن ـ بعكس ما توهم الكثيرون ـ مفكرا انعزاليا متباعدا عن أحداث عصره ، بل هو قد تفاعل الى أعلى درجة مع مجتمعه ، فتأثر تفكيره بأحداث عصره ، وترددت فى فلســفته أصداء مجتمعه . واذا كان بعض المؤرخين قد وصف اسبينوزا بانه كان مفكرا زاهدا معدما ، فان الدكتور فؤاد زكريا يحاول أن يثبت لنا أن فيلسوفنا لم يترفع يوما عن متع الحياة ، ولم يفكر مطلقا فى ازدراء العالم المادى . وليس أدل على اندماج اسبينوزا فى مجتمعه من كل تلك الاتصالات العديدة التى استطاع أن يكونها مع الكثير من الجمعيات الفكرية والدينية ذات الآراء المتحررة ، فضلا عن اتصاله بمجموعة كبيرة من رجالات عصره المرموقين فى ميادين الفكر والعلم والسياسة . ولا يســـتبعد المؤلف أن يكون اسبينوزا ـ شأنه فى ذلك شأن غيره من المفكرين ـ قد مر فى تطوره الروحى بمراحل متعاقبة ، ولكنه يؤكد أن ثمة موقفا عاما قد غلب على كل تفكيره ، ألا وهو موقف التحـــرر الذهنى ، والدعوة الى تمجيد الانسان ، والايمان بالمعقولية الكاملة ، والميل الى النزعة العلمية الواضحة . ولعل هذه السمات هى السر فى اضطهاده وطرده من المجتمع اليهودى .

ثم ينتقل المؤلف ـ فى فصل ثان من كتابه ـ الى دراســة « دلالة المنهج الهندسى » الذى اصطنعه اسبينوزا فى كتـــابه « الأخلاق » ، لكى يبين لنا أنه لم يستخدم هذا المنهج بطـريق الصدفة ، وانما هو قد اتخذ منه أداة لاخفاء آرائه الحقيقية عن القراء السطحيين ، وكأنما كان المنهج عنـــده « قناعا » أراد به الفيلسوف أن يخفى سره الحقيقى عن العامة من الناس ، حتى لا يتوصل الى فهمه الا الخاصة والراسخون فى العلم . ولهـذا

---

(٢) هذا لا يمنعنا من الاشارة الى أن لزميلنا الدكتور مصطفى حلمى رسالة ماجستير عن « فلسفة اسبينوزا الواحدية » ولكنها ـ مع الأسف ـ غير مطبوعة .

(٣) Croce : Ce qui est vivant et ce qui est mort dans la philosophie de Hegel.

(٤) محمود رجب : نقد لكتاب اسبينوزا ، بمجلة « المجلة » ، العدد ٩٢ ، اغسطس سنة ١٩٦٤ ، ص ١١٩ .

(٥) د. فؤاد زكريا : « اسبينوزا » ، دار النهضة العربية ، ص ١٢ ـ ١٤ .

يفرق الدكتور فؤاد زكريا بين « ظاهر » أقوال اسبينوزا و « باطنها » ، محاولا فك رموز « معادلاته » عن طريق ذلك المفتاح الذى يقول ان اسبينوزا نفسه قد تكفل بتقديمه لنا ، حينما شرح لنا المعانى الثورية الجديدة التى كانت تنطوى عليها تعريفاته للالفاظ والعبارات التقليدية . واذن فان المنهج الهندسى — فى رأى المؤلف — هو مجرد « امتحان نفسانى » أراد به الفيلسوف أن يختبر قدرة قارئه على التخلص من الارتباطات العادية للالفاظ والعبارات الشائعة ، من أجل فهم معانيها الباطنية الصحيحة ، والنفاذ الى أعماق نوايا اسبينوزا فيما بين السطور ..

وأما فى الفصل الثالث من الكتاب ، فان المؤلف يحدثنا عن « الاتجاه العلمى عند اسبينوزا » ، لكى يكشف لنا عن « مادية » الفيلسوف ، وتشبعه بالروح العلمية ، وابتعاده عن شتى الاتجاهات اللاهوتية والصوفية . ولا شك أن المؤلف لا ينسب الى اسبينوزا «مادية» من النوع الحديث ، بل هو يريدنا على أن نفهم من « المادية » هنا أنها قضاء على الغائية ، ورفض لشتى التفسيرات الغيبية ، وتأكيد للحتمية ولقانونية الطبيعة . والمؤلف يناقش فى هذا الفصل فكرة اسبينوزا عن الحقيقة ، ورأيه فى المعرفة الحدسية ، ونظريته فى علاقة النفس بالجسم ومذهبه العام فى الضرورة الكونية الشاملة ، لكى يخلص من كل هذه المناقشات الى القول بأن مذهب اسبينوزا العام مذهب « واحدية » monisme ، لا مذهب « وحدة وجود » : panthéisme — ولئن كانت الروح العلمية التى ينسبها المؤلف الى اسبينوزا لاتتفق كثيرا مع ماأصبحنا نسميه اليوم باسم «الروح العلمية» فضلا عن تعارض الكثير من آراء اسبينوزا المادية مع نظريات العلم الحديث ، الا أن الدكتور فؤاد زكريا يسجل بالفخر لاسبينوزا أنه لم يكن فى فلسفته سوى « المعقولية التامة » ، والتحليل العلمى الدقيق للسلوك البشرى ، والدعوة الى تصور الكون بصورة « نظام ضرورى واحد قابل للفهم » .

وأما فى الفصل الرابع من الكتاب ، فان المؤلف يعرض لتفسير فكرة اسبينوزا عن الله ، فيقول لنا ان من الممكن حذف كلمة « الله من كتاب اسبينوزا الرئيسى » مع الاستعاضة عن هذه الكلمة بلفظ « الطبيعة » ، دون أن يستتبع ذلك أى تناقض . ومعنى هذا أن طريقة « المعادلات » التى أشار اليها المؤلف هى الكفيلة باظهارنا على أن الفكرة الرئيسية فى كل فلسفة اسبينوزا الواحدية انما هى فكرة « الطبيعة » ، لا فكرة « الله » . صحيح أن اسبينوزا كان حريصا كل الحرص على استبقاء كلمة « الله »، واستخدام بعض التعبيرات التقليدية (كالحب الالهى ، واطاعة الأوامر الالهية ، وتقوى الله .. الخ) ، ولكن استخدامه لكل هذه الالفاظ لا يعنى أنه كان متفقا مع الفلاسفة المدرسيين فى حديثهم عن الصفات التقليدية اللاهوتية لفكرة الله ، وانما الملاحظ أنه كان يخلع على كل هذه الصفات دلالات مختلفة اختلافا جذريا عما كان لها عند المدرسيين . ألم ينسب اسبينوزا الى الله « الامتداد » ، فضلا عن أنه أنكر عليه الغائية والتدبير، فكيف يكون فهمه للجوهر الالهى متفقا للتصور الدينى التقليدى؟. الحق أن اسبينوزا — فيما يقول المؤلف — كان يود لو استطاع الاستغناء نهائيا عن فكرة « الله » ، ولكنه قد وجد نفسه مضطرا الى استبقاء لفظ « الله » للاشارة الى « النظام الكلى للاشياء »، فى حين أن مذهبه الواحدى قد جاء خلوا من كل أثر من آثار الروح الدينية التقليدية ... وحتى ما قد يبدو فى أحاديث اسبينوزا من مسحة صوفية ، نجد المؤلف يسعى جاهدا فى سبيل تصفيتها فيقول انها « صوفية العلم الذى لا تداخله أية مسحة من النزعة الى ما فوق الطبيعة .. » ! (ص ٢٢٩) .

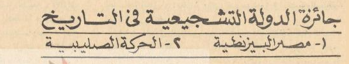
ثم ينتقل الدكتور فؤاد زكريا — فى الفصل الخامس من كتابه — الى الحديث عن موقف اسبينوزا من العقائد الشائعة فى عصره ، فيبين لنا أن الفيلسوف لم يتأثر بفلاسفة العصور الوسطى ، وأنه قد وقف من الديانة اليهودية موقف الرفض ، وأنه لم يكن أكثر تقبلا للمسيحية منه لليهودية . ولئن كان الكثير من آراء المؤلف فى هذا الفصل يقبل المناقشة ، خصوصا وأن الوثائق والأسانيد التاريخية التى استعان بها بعض مؤرخى حياته قد كشفت عن اطلاعه الكبير على فلسفات المدرسيين — الا أن المؤلف يبرز لنا بصفة خاصة ميل اسبينوزا الى الحرية الدينية ، وتحمسه للتسامح الدينى ، وتمرده على التعصب الدينى الذى كان سائدا لدى اليهود . والمؤلف هنا يسهب فى شرح موقف اسبينوزا من الطائفة اليهودية ، كما يناقش بتوسع قضايا العقل والايمان ، ورأى اسبينوزا فى نسبية العقيدة الدينية ... الخ .

وأما فى الفصل السادس من الكتاب ، فان المؤلف يقدم لنا عرضا دقيقا لنظرية اسبينوزا فى « الأخلاق » ، فيبين لنا كيف أنه لا وجود لاخلاق مجردة منفصلة عن المجرى العام لعلم البشر، لدى فيلسوف رفض منذ البداية كل تفرقة بين الواقع والواجب، أو بين العلم النظرى والبصيرة العملية . والكاتب يشرح لنا بالتفصيل فى هذا الفصل موقف اسبينوزا من مشكلة الحرية ، ونظريته فى الانفعالات (أو الأهواء) passions ووسيلة التغلب عليها ، وموقفه من مشكلة السلبية والايجابية فى الأخلاق. وبعد هذا العرض المفصل للنظرية الأخلاقية لدى اسبينوزا ، نرى المؤلف ينتهى الى التسليم بوجود نوعين من الأخلاق عند فيلسوفنا : « أخلاق السادة » و « أخلاق العبيد » . وقد يتوهم القارىء — لأول وهلة — أن المؤلف ينسب الى اسبينوزا نظرية أخلاقية متأخرة هى من وضع نيتشه (خصوصا وأن للدكتور فؤاد زكريا صداقة فلسفية طويلة الأمد مع الفيلسوف الألمانى الكبير) ، ولكن الواقع أن فى كتابات اسبينوزا نفسه بذور هذه النظرية . وأخلاق السادة عند اسبينوزا هى أخلاق الخاصة ، ووسيلتها الى الفضيلة هى المعرفة ، وسعادتها فى ممارسة العقل، وخلاصها فى الاعتراف بالضرورة ، فى حين أن أخلاق العبيد هى أخلاق العامة الذين لا يستطيعون أن يتخلصوا من الانفعال الا بانفعال آخر أقوى منه ، مع عجزهم فى الوقت نفسه عن الاعتراف بأن « مكافأة الفضيلة هى الفضيلة ذاتها . » (ص ٢٩٣) .

ويعرض الدكتور فؤاد زكريا — فى الفصل السابع من كتابه — لنظرية اسبينوزا السياسية ، فيقدم لنا خطوطها العريضة بسرعة، مقتصرا على شرح موقفها من الدولة ، ونظرتها الى الحق الطبيعى، دون الاهتمام بمقارنة آراء اسبينوزا الديموقراطية بآراء غيره من الفلاسفة (من أمثال جون لوك مثلا) . ولكن المؤلف مع ذلك يبين لنا كيف أن آراء اسبينوزا السياسية كانت آراء تقدمية مما حدا ببعض المفسرين الى تأويل فلسفته ، تأويلا ماركسيا . والمؤلف لا يستبعد أن تكون آراء اسبينوزا السياسية قد تغيرت تحت تأثير تطور الأحداث السياسية فى أوربا ، ولكنه يؤكد أن نزعة اسبينوزا الانسانية قد غلبت على كل تفكيره السياسى .

وأخيرا يتحدث الدكتور فؤاد زكريا فى الفصل الثامن من كتابه عن صلة فلسفة اسبينوزا باليهودية ، فيبين لنا أن فيلسوفنا لم يكن – كما زعم الكثير من الباحثين اليهود – مجرد مفكر يهودى نشا مذهبه فى احضان التفكير اللاهوتى الاسرائيلى – وانما هو قد كان مفكرا حرا نشات فلسفته كرد فعل ضد المذاهب اللاهوتية اليهودية التى كانت سائدة فى العصور الوسطى المدرسية . ومعنى هذا أن فلسفة اسبينوزا – فى راى الدكتور زكريا – انما هى فى اصلها مجرد نتيجة لانفصاله عن المذاهب اليهودية المدرسية ، وخروجه على شتى الاتجاهات اللاهوتية التقليدية . وحسبنا ان نعود الى رسائل الفيلسوف التى قيل انه دافع فيها عن اليهود ، لكى نتحقق من انه كان ينتقدهم بشدة ، فضلا عن أنه كان يعيب عليهم تحجرهم ، وجمودهم ، وعجزهم عن التكيف مع المجتمعات التى كانوا يعيشون بين ظهرانيها . وهذا اينشتين Einstein نفسه يشيد بروح اسبينوزا العلمية ، ويبين لنا كيف أن اتجاهه الفلسفى كان أبعد ما يكون عن الروح اللاهوتية اليهودية ، فيكشف لنا بذلك عن مدى انفصاله عن العقلية اليهودية التى كانت سائدة فى عصره .

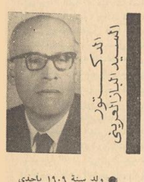
وبعد ، فقد قدمنا للقارىء خلاصة سريعة لكتاب الدكتور فؤاد زكريا ، حاولنا أن نبرز فيها تلك الجوانب الأصيلة الجريئة فى حكمه على فلسفة اسبينوزا . وربما كان من بعض أفضال هذا النوع من الدراسة على الثقافة الفلسفية عندنا أنه يهيب بالقارىء العربى أن يعمل عقله فى الحكم على شتى التاويلات المحتملة لمذهب الفيلسوف ، دون التوقف عند راى مسبق يفرضه علينا المؤلف منذ البداية مجرد فرض . وللقارىء بعد ذلك أن يحكم على مدى جدية هذه الدراسة التى تعلمنا بحق كيف نعاود النظر الى نصوص الفيلسوف من أجل قراءتها لانفسنا وبانفسنا دون التقيد باى تاويل فلسفى سابق ، ودون الاقتصار على ترديد آراء مؤرخى الفلسفة التقليدية .



جائزة الدولة التشجيعية فى التاريخ

١- مصر البيزنطية ٢- الحركة الصليبية

بقلم الدكتور جمال الدين الشيال



الدكتور السيد الباز العرينى

● ولد سنة ١٩٠٩ باحدى قرى مركز فاقوس بالشرقية .

● تخرج فى كلية الاداب ، قسم التاريخ ، فرع العصور الوسطى سنة ١٩٣٢ ، وحصل على الدكتوراه سنة ١٩٥٥ .

● أستاذ تاريخ العصور الوسطى بكلية الاداب – جامعة القاهرة .

● حقق كتاب « نهاية الرتبة فى طلب الحسبة » لعبد الرحمن ابن نصر الشيزرى »

● من مؤلفاته : « الدولة البيزنطية » ، « مصر فى عصر الايوبيين » ، « مؤرخو الحروب الصليبية » ، « الحضارة والنظم الاوربية فى العصور الوسطى »

● فاز بجائزة الدولة التشجيعية فى التاريخ عن كتابه « مصر البيزنطية »

دار النهضة العربية – القاهرة ١٩٦١

تاريخنا شريط طويل يعرض فى حلقاته المتتابعة صور الحضارات المتلاحقة التى نبتت فى ارض هذا الوادى الخصب منذ ان نشات على الارض الحياة . ففى جنبات هذا الوادى ظهرت أكثر من حضارة من حضارات ما قبل التاريخ ثم تلتها جميعا بعد توحيد شمال الوادى وجنوبه حضارة الفراعين ، ثم اسهمت مصر بقدر كبير فى بناء الحضارتين الهلينستية والرومانية بعد أن قبست وأعطت ، وفى العصر الرومانى المتاخر عندما انقسمت الدولة الرومانية الى شرقية وغربية واصبحت مصر قسما من أقسام الامبراطورية البيزنطية لعبت مصر وسكانها دورا كبيرا فى تخطيط هذه الحضارة والاضافة اليها وخاصة بعد أن انتشرت المسيحية واعترفت بها الدولة دينا رسميا ، ثم دخل الاسلام مصر ، فكان لها بحكم موقعها المتوسط دور كبير فى اقامة صرح الحضارة العربية الاسلامية .

والمصريون من أكثر الشعوب احساسا بانفسهم وبوطنهم وبتاريخهم .

واذا كان طول الزمن وتزاحم الأحداث وتكاثر المحن قد اخفى وقتا ما اللغة المصرية وراء ستار من النسيان واتلف الكثير مما كتبه المصريون عن تاريخ بلادهم فى العصور القديمة ، فان المكتبة العربية بدأت – بعد أن تعربت مصر واتخذ المصريون اللغة العربية لسانا للتعبير به عن انفسهم – تزخر بالعديد المتكاثر من الكتب التى ألفت بالعربية للتاريخ لمصر والمصريين ، ولكن المؤلفين والمؤرخين المصريين بعد الفتح العربى لم يجدوا بين ايديهم من تراث الماضى الا النزر اليسير ، فقد كانت اللغة المصرية – كما أسلفنا – قد اختفت فى زوايا النسيان ، وكان المصريون بعد مرور قرون ثلاثة بعد الفتح العربى قد تعربوا تماما فاسلم السواد الأعظم منهم وأصبحوا جميعا يتكلمون ويكتبون باللغة العربية ، ونسيت كذلك اللغة القبطية وهى آخر مرحلة من مراحل تطور اللغة المصرية القديمة .

ولهذا كانت الأقسام التى أفردها المؤرخون العرب – مصريون وغير مصريين – فى كتبهم تتحدث عن تاريخ مصر فى عصورها السابقة للاسلام مليئة بالاخطاء مزدحمة بالاساطير والخرافات فقد استقوا مادتها مما ظلت تتناقله عبر القرون الالسن والأفواه وذلك على خلاف

المنهج العلمى السليم الذى اتبعوه عندالتاريخ لمصر بعد الفتح العربى من استقصاء للحقائق وتأكد من صدق الروايات ومقارنة للنصوص ، ويضاف الى هذا عامل آخر وهو أن المؤرخين المصريين بعد الفتح العربى كانوا فى جملتهم مسلمين ، ولهذا نظروا للعصور القديمة على أنها عصور وثنية وجاهلية لا يمكن أن تقارن بالعصر الذى يعيشونه عصر الوحدانية والاسلام .

وظل المصريون على جهلهم بتاريخ وطنهم وحضاراته المتلاحقة القديمة دهرا طويلا الى أن كان مطلع القرن التاسع عشر ، وعثر رجال الحملة الفرنسية على حجر رشيد ، ونجح العالم الأثرى شامبليون فى فك رموز ما عليه من نصوص هيروغليفية ، وبدأت العناية بالكشف عن آثار مصر فى العصر الفرعونى ثم تلتها عناية أخرى بالكشف عن آثار العصرين اليونانى والرومانى ثم تلتها عناية ثالثة بالكشف عن آثار العصر الاسلامى .

وبدأت مصر بعد النهضة العلمية فى هذا القرن ترسل بعثاتها الى أوربا تستزيد من العلم الجديد ، وعاد هؤلاء المبعوثون ، وأخذوا يساهمون مع من سبقوهم من علماء أوربا فى العناية بآثار بلادهم والكشف عنها ودراستها والتأليف عن مراحل تاريخها المتعاقبة .

وظهرت فى القرن التاسع عشر ولأول مرة كتب باللغة العربية لمؤلفين ومؤرخين مصريين يؤرخون فيها لمصر فى العصور القديمة تاريخا علميا سليما ، وعنيت معظم هذه الكتب بالعصر الفرعونى ، وعنيت القلة القليلة منها بالعصرين اليونانى والرومانى .

ومن طلائع هذه المدرسة التاريخية المصرية الجديدة رفاعة الطهطاوى وعلى مبارك وأحمد كمال ومحمود الفلكى .

ثم جاء القرن العشرون والقافلة لا تزال فى طريقها ، وتبع الطلائع القدماء طلائع جدد ، وفتحت الجامعة المصرية الأهلية ، وتلتها الجامعة المصرية الحكومية وما كان يعاصرها من مدارس ومعاهد عليا ، وأرسلت بعثات جديدة ، وخصص فى الجامعة الجديدة قسم للتاريخ به أساتذة ومحاضرون متخصصون فى دراسة عصور التاريخ المصرى المختلفة ، وتخرج على أيديهم وعلى أيدى زملائهم فى أقسام التاريخ بالجامعات المستجدة فى عين شمس والاسكندرية أفواج من الباحثين والدارسين والمؤلفين .

ومن عجب أن عصرا واحدا من عصور التاريخ المصرى بقى وحده ـ رغم أهميته ـ لا يلقى ما يستحقه من عناية ، وذلك هو العصر البيزنطى ، فقد كانت بعض الأضواء الخافتة تلقى عليه عند دراسة التاريخ العام للدولة البيزنطية أو دراسة بعض موضوعات تاريخ أوربا فى العصور الوسطى .

ومن عجب مرة أخرى أن تظل المكتبة التاريخية العربية ـ قديمها وحديثها ـ خالية من كتاب واحد يؤرخ لمصر فى العصر البيزنطى الى ديسمبر ١٩٦١ حيث ظهر أول كتاب عربى فى هذا الموضوع وهو هذا الكتاب « مصر البيزنطية » للاستاذ الدكتور السيد الباز العرينى أستاذ تاريخ العصور الوسطى بجامعة القاهرة . ومن أسف أنه لازال منذ ظهوره وحتى الان الكتاب العربى الوحيد فى هذا الموضوع اذ لم يحاول احد بعد الدكتور الباز اقتحام هذا الميدان .

وليس غريبا أن نبدى هذا العجب وهذا الاسف ، فان العصر البيزنطى يحتل مكانة بل مكانات هامة لها شأنها وخطورتها فى تاريخنا : ففيه دخلت المسيحية مصر واعتنقها أهلوها ،وصبغوها صبغة خاصة بعد أن واءموا بينها وبين الكثير من المعتقدات المصرية القديمة .

وفيه اضطهدت الدولة الوثنية المصريين المسيحيين وأذاقتهم ألوان الاضطهاد وصنوف العذاب .

وفيه وفى سبيل العقيدة السماوية الجديدة ظهرت روح الفداء والاستشهاد ، وفيه اتخذ مسيحيو مصر لهم تقويما أو تاريخا جديدا يبدأ بسنة المذابح التى أشاعها بجبروته الامبراطور دقلديانوس .

وفيه انسحب مسيحيو مصر بآلامهم ودموعهم ودينهم الى الفيافى والصحراوات والجبال يقيمون فى كهوفهم وأديرتهم يمارسون طقوس عبادتهم بعيدا عن عيون الحاكمين وبطشهم ، ففى مصر البيزنطية ظهرت حركة الديرية أول ما ظهرت ، ومنها انتشرت الى جميع أنحاء العالم المسيحى ، وناهيك بالدور الضخم الذى لعبته الأديرة ورهبانها فى العالم المسيحى شرقه وغربه فى النواحى الدينية والعلمية والثقافية .

وفيه ـ فيما بعد ـ اعتنقت الحكومة الامبراطورية الدين المسيحى واعترفت به دينا رسميا للدولة ، ولكن أسباب الخلاف لم تلبث أن نشبت بين مصر المسيحية والامبراطورية المسيحية واتخذ كل فريق له مذهبا مخالفا لمذهب الآخر يتصل بنظرة كل وتفسيره لطبيعة المسيح عليه السلام ، وبدأت منذ ذلك الحين حركة اضطهادات لمسيحيى مصر اليعاقبة تفوق فى شرها وأفانين عذابها حركة الاضطهادات الأولى التى مارسها حكام الدولة الوثنيون .

وفيه قام يعاقبة مصر بحركة مقاومة عنيفة للذود عن مذهبهم ومزجوا بين المقاومة المذهبية الدينية وبين المقاومة الوطنية القومية للحكام والبطارقة الملكانيين البيزنطين باعتبارهم مستعمرين مغتصبين ، فظهرت حركة مقاومة شعبية التفت حول الكنيسة واتخذتها زعيمة لها وسجلت صورا من البطولة تمثل صفحة من صفحات تاريخنا القومى المشرفة .

وفيه انبثقت حضارة مصرية بيزنطية خاصة متميزة عن غيرها، ففيها امتزجت عناصر كثيرة من ألوان الفن والادب والعلم والفكر المصرى القديم والبيزنطى والمسيحى ، وخرج من هذا

كله نتاج جديد له مميزاته وخصائصه الذاتية التى جعلت نفرا من المؤرخين يفردون هذا العصر باسم خاص فيسمونه « العصر القبطى » .

وقد عنى الباحثون والمؤرخون من الاوربيين بتاريخ مصر البيزنطية عناية كبرى ، فاخرجوا عنها الكثير من المؤلفات وكتبوا العديد من المقالات التى نشرت فى المجلات العلمية ، والقوا اضواء كثيرة جديدة على مختلف نواحى هذا الموضوع سواء أكانت ادارية ام اقتصادية أم حربية أم اجتماعية أم دينية .

ففى سنة ١٩٠٩ اخرج المؤرخ الالمانى ماتياس جيلزر Matthias Gelzer كتابه عن الادارة المدنية فى مصر فى القرون الرابع والخامس والسادس .

وبعد سنوات ألفت المؤرخة دويار كتابا ثانيا فى هذا الموضوع عنيت فيه بدراسة النظام الادارى فى مصر منذ عصر جستنيان الى الفتح العربى .

Rouillard (G.) L'Administration Civile de l'Egypte Byzantine

وفى أوائل هذا القرن عنى جان ماسبيرو بدراسة النظام الحربى فى مصر البيزنطية ، فاخرج فى هذا الموضوع كتابه المعنون :

Jean Maspero : Organisation Militaire de l'Egypte Byzantine. Paris, 1912.

ثم وجد فى متروكاته مسودات كتاب آخر عن التاريخ الدينى والكنسى لمصر فى هذه الحقبة ، ونشر الكتاب بعد وفاته بعنوان Histoire des Patriarches d'Alexandrie depuis la mort de l Empereur Anastase jusqu'à la réconciliation des Eglises Jacobites (518-616) Paris, 1932.

ثم اتى من بعده Hardy فاستوفى البحث فى هذه الناحية الدينية فى كتابه الذى ظهر منذ سنوات قليلة عن « مصر المسيحية »

Hardy : Christian Egypt. New York, 1952.

وفى ميدان الاقتصاد والنظم المالية الف المؤرخان جونسون ، ووست كتابهما المعروف

Johnson and West : Byzantine Egypt, Economic Studies. Princeton, 1949.

هذه نماذج اتينا بها على سبيل المثال لا الحصر ، وهناك غير هذه الكتب عشرات غيرها ، ومئات من الأبحاث والمقالات التى تناولت كل ناحية من نواحى الحياة أو النظم فى مصر البيزنطية كتبت باللغات الانجليزية والفرنسية والالمانيةوالروسية هذا عدا المجموعات الكثيرة من أوراق البردى اليونانية التى عثر عليها فى أوائل هذا القرن فى قرى صعيد مصر المختلفة وخاصة فى قرية أفروديتو « كوم اشقاو » ، والبهنسا وقرى فيلادلفيا ، وكارانيس ، وتيادلفيا الواقعة على حافة اقليم الفيوم .

وانتشرت هذه المجموعات البردية اليونانية والعربية بين متاحف ومكتبات أوربا فى انجلترا والمانيا والنمسا ، وعكف على صيانتها ودراستها وقراءة نصوصها والافادة منها عدد من العلماء والمؤرخين فى مقدمتهم العالم البليوجرافى Bell الذى نشر الكثير من برديات أفرديتو وترجم نصوصها الى اللغةالانجليزية وكتب العديد من المقالات عن محتوياتها فى مجلة الاثار المصرية.

وقد عكف الاستاذ الدكتور السيد الباز العرينى منذ سنوات على هذا الانتاج الضخم ، وقرأ ودرس وفهم ، ثم أخرج لنا خلاصة هذا كله فى كتابه الذى نال ـ بجدارة واستحقاق ـ جائزة الدولة التشجيعية فى التاريخ هذا العام عن « مصر البيزنطية » .

وان نظرة سريعة الى قائمة المراجع الفنية التى الحقها المؤلف بكتابه ـ والتى تضم ثمانية وعشرين كتابا ومقالة عنالبرديات والنقوش ، وتسعين مرجعا أوربيا وثمانية من الكتب العربية والمعربة ـ لتدل دلالة واضحة على الجهد الضخم الذى بذله الدكتور العرينى فى جمع مادته واخراج مؤلفه وكان من أسباب توفيقه معرفته الوثيقة بعدد من اللغات الاوربية فهو متمكن من اللغات الانجليزية والفرنسية والالمانية واللاتينية ، واللغات ـ كما نعلم ـ اداة من أهم الأدوات التى يجب أن يتسلح بها كل دارس وباحث جاد .

وقد قدم المؤلف لكتابه بمقدمة قصيرة أشار فيها الى أهمية هذا العصر من عصور التاريخ المصرى وشرح الموضوعات التى تناولها بالبحث ، وهى فى جملتها النواحى الدينية والتنظيمات الادارية والاقتصادية والحربية فى مصر البيزنطية .

وقد قسم كتابه الى ثلاثة عشر فصلا ، أفرد الفصول الستة الأولى منها للكلام عن هذه النواحى والتنظيمات حتى قبيلعصر جستنيان ثم أفرد الفصول الأربعة التالية للحديث عنالتنظيمات الادارية والمالية والحربية التى استحدثت فى عصر جستنيان ، وأردف هذه بفصلين ، تحدث فى أولهما عن الحياة الاجتماعية فى مصر البيزنطية ، وفى ثانيهما عن تداعى الحضارة البيزنطية فى مصر وانهيارها .

وفى الفصل الأخير ـ وهو الثالث عشر ـ أرخ المؤلف للفتح العربى لمصر ، وكان هذا أمرا طبيعيا ، فبهذا الفتح انتهى العصر البيزنطى فى مصر ، وبدأ عصر جديد مختلف كل الاختلاف عما سبقه من عصور وهو العصر العربى الاسلامى .

وقد أردف المؤلف كتابه بعدد من الملاحق الهامة التى لا يستغنى عنها القارىء والدارس ، منها أربعة باللغة العربية تتضمن جداول وبيانات وافية عن أسماء الأقاليم والمدن المصرية فى العصر البيزنطى وما يقابلها من أسماء عربية حديثة ،وأسماء أباطرة العصر البيزنطى فى مصر ، وأهمها جميعا جدول باسماء الأباطرة وولاة مصر والبابوات والبطاركة المتعاصرين فى العصر البيزنطى ، ويتبعها أربعة عشر ملحقا باللغات الأجنبية تتضمن نصوصا أصيلة مما يلقى الأضواء على بعض نواحى الحياة فى مصر البيزنطية وخاصة الناحية الدينية .

وأضاف المؤلف كذلك الى كتابه خريطتين لبيان أقسام مصر الادارية ، وهما منقولتان عن مصادر أجنبية وأسماء الأقسام والمدن عليهما مكتوبة بالحروف اللاتينية ، وقد كنا نرجو ـ والكتاب كله باللغة العربية ـ أن ترسم الخريطتان رسما جديدا وأن تكتب البيانات عليهما بالحروف العربية .

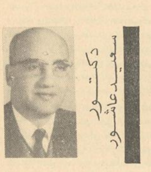
والكتاب مزود أيضا بعدد من اللوحات الجميلة التى تمثل الوانا من الفنون المصرية فى العصر البيزنطى التى تتضح فى نماذج من صناعات النسيج والخشب والخزف والفخار .

والكتاب فى جملته يدل على أن المؤلف متمكن من مادته ، ملم بأطراف موضوعه ، عارف بمراجع عصره وبحثه ، وأنه فوق هذا كله يتمتع بحاسة تاريخية ممتازة تمكنه من حسن الفهم ونقد

الأصول والنصوص والتحليل والمقارنة ، ومحاولة الوصـــــول الى الحقيقة التاريخية .

واذا كان ميدان البحث فى التاريخ البيزنطى ظلت تتردد فى جنباته حتى عهد قريب أسماء المؤرخين الأوربيين وحدهم من أمثال فاسيليف Vasiliev وديل Diehl واميلينو Mmelineau وماسبيرو Maspero وجونسون Johnson ورويار Rouillard وبيورى Bury وبل و Jhones وغيرهم فقد بدأت أخيرا تضاف اليهم أسماء بعض المؤرخين العرب ، ولسنا نعرف منهم حتى الان غير اثنين : المؤرخ اللبنانى أسد رستم صاحب كتاب « الروم » ، والمؤرخ المصرى السيد الباز العرينى صـــاحب كتـــابى « الدولة البيزنطيـــة » و « ومصر البيزنطية » .

دكتور سعيد عاشور



● حصل على ليســـانس الاداب عام ١٩٤٤ ، ودكتوراه فى تاريخ العصور الوســـطى سنة ١٩٥٤ .

● أستاذ مساعد بقسم التاريخ بكلية الاداب ـ جامعة القاهرة .

● من مؤلفاته : « قبرص والحـــروب الصليبية » ، « أوروبا فى العصـــــــور الوسطى » ، « مصر فى عهد المماليك البحرية » ، الجامعات الاوربية فى العصـــور الوسطى وبداية الحديث » ، « الظاهر بيبرس » ، « المدينـــــة الاسلامية » ، « المجتمـــع المصرى فى عصر ســـــلاطين المماليك » ، « ثورة شعب » ، « أضواء جديدة على الحروب الصـــليبية » ، « العصر المماليكى فى مصر والشام » ، « الناصر صلاح الدين »

● منـــح جائزة الدولة التشجيعية فى التاريخ على كتابه « الحركة الصليبية »

الحركة الصليبية :

لست أدرى لماذا كتب على الشرق والغرب أن يتصارعا فى مختلف مراحل التاريخ : قديمه ووسيطه وحديثه ، فقد قام صراع فى العصور القديمة بين اليونان والفرس وتبعه صراع بين الفرس والرومان ، وفى العصور الوسطى قام صراع عنيف بين الغرب والشرق لبس له مسيحيو أوربا مسوح الدين ولهذا سموه «الحروب الصليبية» ، وها نحن أولاء نعيش منذ القرن التاسع عشر حلقة جديدة من هذا الصراع بعد أن نفض الأوربيون عن أنفسهم مسوح الدين وشعار الصليب وكشفوا عن أنياب الاستغلال والجشع والعدوان الصريح .

وقد دأب المؤرخون الأوربيون على تسمية صراع العصور الوسطى بالحروب الصليبية وعلى صبغ هذه الحروب بالصبغة الدينية البحتة فالدافع اليها عندهم هو الدين والهدف منها فى رأيهم هو استخلاص بيت المقدس مثوى المسيح عليه السلام من أيدى المسلمين .

وقد نقلنا نحن عنهم هذا المسمى وهذا المفهوم عندما بدأنا نهضتنا التاريخية الحديثة وعندما بدأنا نكتب ونؤلف عن هـذه المرحلة من مراحل تاريخنا ، فى حين أننا لو رجعنا للمؤرخين المسلمين الذين أرخوا لهذه الحروب ـ المعاصرين منهم والمتاخرين الى القرن الثامن عشر ـ لما وجدناهم يعرضون هذا المفهوم أو يسمون هذه الحروب بهذا الاسم ، بل كان لهم مفهومهم الخاص وتسميتهم الخاصة ، فقد فهموا هذه الحروب على أنها تحد واضح من شعوب أوربا لشـــعوب الشرق الأدنى الاسلامى ورغبة صريحة لاستعمار هذه المنطقة من الوطن العربى واستعباد أهليها واستغلال ثرواتها ، وفهموا حركة المقاومة التى حملوا أعباءها قرونا طـويلة على أنهـا رد فعل واجب لهذا التحدى ، وصراع لرد عدوان المعتدى وفى سبيل استعادة الوطن السليب ولحماية الأرض الطيبة والأرواح والنفوس والاموال ، وأسموا هذه الحروب بالمسمى الاسلامى الواضح : « الجهاد » ، وقصدوا به الجهاد فى سبيل الوطن والدين والله جميعا .

والذى نراه ـ ويراه معنا الدارس الفاحص ـ أن هذه الحروب الصليبية لم يكن الدافـــع الوحيد لها الدين ، وانما كانت وراءها دوافع أخرى كثيرة أقوى من الدين وأخطر شأنا ، تتصل بالأوضاع الاجتماعية والاقتصادية والسياسية فى أوروبا فى ذلك الوقت ، وكانت أمامها أهداف أخرى أكبر من الرغبة فى استخلاص بيت المقدس ، فقد كانت ترمى الى اقتطاع أجزاء كبيرة من العالم العربى الاسلامى واقامة ملك أوربى فيها ، فهى لهذا تعتبر ـ وبحق ـ الحلقة الأولى من حلقات الحركة الاستعمارية الأوربية ، ولهذا فنحن نرى أن الاستعمار الأوربى للبلاد العربية لم يبدأ فى القرن التاسع عشر ـ كما يحاول أن يصوره معظم المؤرخين ـ وانما بدأ مع الحمـــلة الصليبية الأولى .

والا فلو كان هدف الصليبين هو استعادة بيت المقـــدس وحدها فلماذا اقتطع المحاربون ساحل الشام كله وأقاموا فيه اماراتهم اللاتينية ، ولماذا توغلوا فى قلب أرض الجزيرة ، ولمـاذا تكررت حملاتهم على مصر يبغون الاستيلاء عليها ، ولماذا تحـــــركت احدى حملاتهم الى تونس والمسافة شاسعة بينها وبين بيت المقدس ، ولماذا تركزت خططهم بعد أن طردوا نهائيا من مصر والشام فى البحث عن وسيلة أو وسائل لفرض الحصار الاقتصادى العنيف على مصر ومحـــاولة اقامة تحالف مع الحبشة الدولة المسيحية الافريقية واغرائها بتحويل مياه نهر النيل عن مصر ، ولماذا أخيرا بدأوا حركة الكشف الجغرافى للبحث عن طريق جديد لنقل تجارة الشرق وابعادها عن المرور بمصر لتمنع عنها أكبر مورد مالى كان يتدفق على خزائنها ويمكنها من تمويل حـــركة الجهاد والمقاومة ضد الصليبيين ؟ أكان هذا كله سعيا لاستعادة بيت المقدس أم كان سعيا دءوبا للاستحواذ على مصر واخضاعها وتملكها ـ وهى قلب العروبة والاسلام النابض وحصنها المتين وقلعتها الحصينة ـ وبذلك يسهل عليهم تنفيذ مخططهم الاستعمارى الكبير بالاستيلاء على بقية أجزاء الشرق الأدنى العربى من النيل الى الفرات .

أجل : من النيل الى الفرات هكذا كان يريدون ، وهكذا تريد اليوم صنيعتهم اسرائيل ،

وما أشبه الليلة بالبارحة ، فقد كان الهدف الاكبر فى الحالتين استعماريا وكان الدافع الاكبر فى الحالتين عدوانا اقتصاديا ، ولم ينجح الصليبيون فى اقامة امارتهم ، ولم تنجح اسرائيل فى اقامة ملكها الا لضعف العرب وانقسام حكامهم وساستهم ، وسيطرة الأطماع المادية والشخصية عليهم ، وانفصام عرى الوحدة بينهم.

وأوجه الشبه بين الوضعين كثيرة ، فالدولتان : امارة بيت المقدس — كبرى الامارات الصليبية — واسرائيل ، أقيمتا غدرا وخيانة واغتصابا فى مكان واحد هو فلسطين ، ولسبب ظاهرى واحد هو الدين وساعد على قيامها انقسام العالم العربى — والشام بوجه خاص — الى دول وممالك صغيرة مصطنعة يسهل على العدو الدخيل تهديدها واستغلال ما بينها من خصومات صغيرة وضرب الواحدة بالأخرى والتحكم فى الطرق التى يمكن أن تربط بين مصر وبقية العالم العربى .

ويضاف الى هذا كله — من أوجه الشبه — أن الجهود الأوربية أقامت فى تلك الدولتين مجموعات دخيلة من الناس لا يؤلف بين بعضهم والبعض الآخر أى عامل من عوامل المواطنة ووحدة اللغة أو التاريخ أو الجنس ، ولا تربط بينهم وبين الأرض العربية السليبة التى أريد لهم استيطانها أى صلة من قربى أو نسب أو استيطان قديم طويل .

وظهر فى حركة الجهاد والمقاومة الأولى أبطال صناديد رسموا الخطة لطرد المعتدى الدخيل واستعادة الأجزاء السليبة من الوطن العربى ، ورأوا بثاقب نظرهم أن السبيل الأوحد لتحقيق هذه الأمنية هو الوحدة العربية الشاملة ، وبدأ الجهاد والعمل لتحقيق هذه الوحدة عماد الدين زنكى ، وأتى من بعده أمين نور الدين محمود فسار شوطا بعيدا فى سبيل تحقيق هذا الأمل ، ثم كان ثالث الثلاثة البطل « القديس » صلاح الدين فاتم حلقة الوحدة وجمع الشتات ولم الشمل وحدد مكان المعركة وزمانها عندما تجمعت له أسباب الوحدة ، فدخلها قائدا واحدا لجيش واحد يحمل راية واحدة ، فتحقق له النصر المبين الحاسم فى وقعة حطين ، ومهد له الطريق لدخول بيت المقدس واستعادة فلسطين الحبيبة السليبة .

وهكذا رأى زعيمنا وزعيم العروبة ورائدها اليوم جمال عبد الناصر بنفس النظر الثاقب أن ما عولجت به المشكلة فى القديم هو ما يجب أن تعالج به اليوم ، هو الوحدة العربية الشاملة ، هو وحدة الصف ووحدة الهدف ووحدة القائد ووحدة الجيش ووحدة الراية ، والتجربة المريرة التى مررنا بها فى الماضى القريب خير عبرة وعظة ، فنحن العرب لم نهزم فى معركتنا مع اسرائيل فى سنة ١٩٤٨ الا لأننا دخلنا هذه المعركة بجيوش سبعة وقيادات سبع ، وأطماع متضاربة ، وأهداف متباينة ، ونوايا متنافرة .

عن هذا كله تحدث الدكتور سعيد عبد الفتاح عاشور حديثا واعيا مستفيضا فى مقدمة كتابه — الحائز على جائزة الدولة التشجيعية فى التاريخ هذا العام — وفى الفصل الأول من فصوله .

والمؤرخ لهذا الصراع الطويل بين دول أوربا وشعوبها وبين دول الشرق الأدنى العربى وشعوبه ، الذى ظل فى عنفوانه وفى أدوار تخاذله وتهافته نحو أربعة قرون ، لابد أن يتسلح بصبر وداب طويلين ولا بد له كذلك أن يتسلح بالعديد من أدوات البحث ووسائله من قراءات واسعة عميقة فى المراجع التاريخية وشبه التاريخية لكل من الطرفين ، أى لكل من دول غرب أوربا ولكل من دول الشرق الأدنى العربى وهذه المصادر والمراجع منها المخطوط الذى لم ينشر ولم ير النور بعد ومنها المطبوع المتداول، ومنها ما كتبه المعاصرون هنا وهناك ممن شاركوا فى هذه الحملات والحروب أو عاصروها أو شاهدوها أو رووا أخبارها بعد حقب من الزمن تتراوح طولا وقصرا .

وبعض هؤلاء المؤرخين خاضوا المعارك وحملوا السلاح فى خدمة المعتدى الغاصب أو فى خدمة المقاوم المدافع عن وطنه وكيانه ، وبعض آخر كان يعاصر هذا الصراع ولكن يرقبه من نافذة قريبة أو بعيدة فى دمشق أو حماة أو حلب أو بغداد أو القاهرة ، وباختلاف النوافذ والمسافات المكانية والزمانية اختلفت رواياتهم ونظراتهم والصور التى رسموها للاحداث والاشخاص وبعض المذكرات والكتب التى تركها هؤلاء المؤرخون كتبت بلغات أوربية وخاصة اللاتينية والفرنسية وبعض آخر كتب باللغة العربية .

وكما أن الفنان لا يستطيع أن يبدع ويخلق الا اذا ألم بانتاج من سبقوه من كبار الفنانين وتعرف على مناهجهم وأساليب انتاجهم ونواحى قدراتهم بل وبقدر كبير من سير حياتهم للكشف عن أسباب الهامهم ودوافع نبوغهم وتفوقهم ، فكذلك المؤرخ الحق لا يستطيع أن ينتج شيئا ذات قيمة الا اذا جال بين كتابات من سبقوه وعرف مواضع القوة والضعف فيما كتبوه ونواحى الصدق أو الكذب فيما صوروه أو رووه .

ولأهمية موضوع الحروب الصليبية ولطول المدة التى عاشتها كان من يتصدى للتاريخ لها فى حاجة الى هذا كله ، فى حاجة الى أن يقرأ قراءة واسعة عميقة ، وأن يحاول الكشف عن الدوافع الظاهرة والباطنة ، والتعرف على الأهداف والغايات ، وابراز النتائج التى تحققت والتى لم تتحقق سواء أكانت نتائج سياسية أم دينية أم اقتصادية أم اجتماعية .

وقد حاول الدكتور سعيد عاشور أن يفعل هذا كله ، فقرأ ما استطاع قراءته من مصادر ومراجع أصيلة أو حديثة ، مخطوطة أو مطبوعة ، عربية أو غير عربية ، وحالفه التوفيق فى جمع مادته وفى التاليف بينها وعرضها مع دراسة تحليلية نقدية واعية .

حقيقة لقد سبق الدكتور عاشور غيره من المؤرخين العرب مصريين وغير مصريين ممن كتبوا وألفوا عن ناحية من نواحى الحركة الصليبية أو حملة من حملاتها أو حركة من حركاتها ، ومن هؤلاء الأساتذة محمد مصطفى زيادة وعزيز سوريال عطية وجمال الدين الشيال وحسن حبشى وغيرهم ، ولكن المكتبة العربية ظلت الى عهد قريب خالية تماما من كتاب واحد يؤرخ للحركة الصليبية كلها بدوافعها وحملاتها وتياراتها ونتائجها ، وذلك فى الوقت الذى كانت المكتبات الأوربية تظفر فيه بين الحين والحين بمجلدات ضخمة تؤرخ للحركة الصليبية مجتمعة من بدايتها الى نهايتها ، وآخر ما ظهر من هذه المؤلفات الشاملة كتاب المؤرخ الانجليزى رانسيمان فى ثلاثة مجلدات ، وكتاب المؤرخ الفرنسى « جروسيه » ، والكتاب الضخم الذى تخرجه جامعة بنسلفانيا الأمريكية بعنوان « تاريخ الحروب الصليبية » والذى قدرت له أن يخرج فى خمس مجلدات ضخمة يخصص الأخير منها للخرائط والصور الايضاحية ، وقد خرج منه حتى الآن مجلدان كبيران اشترك فى تاليفهما نخبة ممتازة من كبار الأساتذة والمؤرخين المتخصصين فى الدراسات الصليبية بمختلف نواحيها فى جميع أنحاء العالم .

ولهذا كان اغتباطنا كبيرا عندما اقتحم الدكتور عاشور الميدان وضم للمكتبة العربية كتابه الضخم الذى يقع فى مجلدين وفى ١٤٠٠ صفحة للتأريخ للحركة الصليبية كلها منذ بدايتها الى نهايتها ومن جميل الاتفاق أن تظفر المكتبة العربية فى وقت واحد بكتاب ثان فى محاولة مشابهة للتاريخ للحركة الصليبية ككل ، وهو الكتاب الذى ألفه الأستاذ الدكتور الباز العرينى وسماه « الشرق الأوسط والحروب الصليبية » وظهر الجزء الأول منه فى ١٠٤٠ صفحة فى نفس السنة التى خرج فيها مؤلف الدكتور عاشور ، وقد وقف الدكتور الباز فى هذا الجزء عند نهاية عصر صلاح الدين ، وأملنا كبير أن تظهر بقية الأجزاء فى وقت قريب ، فالموضوع يحتاج الى أكثر من مؤلف شامل للتأريخ له ولتجلية مختلف نواحيه ، ولكل شيخ كما نعرف طريقته فى الفهم وفى الدراسة وفى العرض وفى استجلاء الحقائق .

وقد قسم الدكتور عاشور كتابه الضخم بجزئيه الى سبعة عشر بابا ، ولكل باب فصوله التى تزيد وتنقص حسب طبيعة الموضوع . وخصص الباب الأول للحديث عن فلسفة الحركة الصليبية وماهيتها وأدوارها وبواعثها ، وخصص الباب السابع عشر وهو الأخير للحديث عن خاتمة الحركة الصليبية وآثارها الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والحضارية فى كل من الغرب الأوربى والشرق الأدنى العربى .

وبين هذا الفصل وذاك تتبع الدكتور عاشور كتائب الصليبيين وأساطيلهم وهم يتنقلون عبر أواسط أوربا وبين شواطىء أوربا والشام ومصر ، وجحافل المسلمين وهم يتنقلون بين ضفاف النيل ومدن الشام وقلاعه وبواديه وسواحله ، يرصد الحملات حملة حملة ، حتى ماشرد منها نحو القسطنطينية ، ومابعد منها نحو تونس ، ويسجل وقائعها ، ويصور أحداثها المشرق منها والمظلم فى أسلوب سهل واضح وفى منهج علمى سليم معتمدا فى هذا كله على عدد وفير من المصادروالمراجع الأصيلة ــ عربية وغيرعربية ــ مع حرص واضح على ابراز الدور الهام الذى لعبه الجهاد العربى والانتصارات الرائعة الحاسمة التى أحرزها أبطال العروبة وسلاطينها وقوادها ابتداء من عماد الدين زنكى الذى استعاد الرها فى الجولة الأولى الى نور الدين محمود الذى خطا الخطوة الكبرى نحو الوحدة ، الى صلاح الدين بطل حطين وبيت المقدس الى الكامل والصالح وتورانشاه أصحاب الانتصارات الرائعة فى المنصورة ودمياط الى بيبرس وقلاوون صاحبى الفضل فى استعادة أنطاكية وطرابلس الى الأشرف خليل بن قلاوون الذى قذف بآخر جندى صليبى الى مياه البحر الأبيض المتوسط .

وانتقل الدكتور عاشور بعد ذلك الى العصر الصليبى المتأخر ، فاشار الى جهود القبارصة الفاشلة فى مهاجمة الاسكندرية وطرابلس ، وتكلم فى اسهاب عن حروب المماليك الانتقامية وعن أساطيلهم وحملاتهم التى نجحت فى الثار لمدينة الاسكندرية وفى غزو قبرص وضمها لملك مصر فى عهد السلطان برسباى وعن محاولاتهم لغزو جزيرة رودس فى عهد السلطان جقمق .

وقد أضاف الدكتور عاشور الى كتابه عددا من الخرائط التوضيحية لا غنى للقارىء عنها للتعرف على مواقع كثير من المدن ولتتبع مسير بعض الحملات ، وان كنا نطمع فى مزيد منها فى الطبعات التالية ثم ألحق بالكتاب فى نهايته قائمة كاملة بالمصادر والمراجع العديدة التى أفاد منها ، وعددا من الجداول والملاحق المفيدة تغنى القارىء والباحث عن الرجوع الى المجلدات الضخمة للتعرف على اسم ملك أو سلطان أو مدينة أو تاريخ موقعة من المواقع ، فمن بينها عدد من الجداول بأسماء ملوك الدول التى عاصرت أو شاركت فى الحروب الصليبية فى الشرق والغرب ، وقائمة تتضمن تواريخ أهم الأحداث ، وقد استخدام فيها التواريخ الميلادية وحدها ، وكنا نفضل أن يقرن هذه التواريخ بمثيلاتها فى التقويم الهجرى فهى تعنينا أكثر ، وحبذا لو حقق المؤلف هذه الرغبة فى الطبعات التالية .

وخير هذه الملاحق جميعا ثبت أورده المؤلف وضمنه أسماء المدن كما وردت فى المراجع الصليبية وما يقابلها فى المراجع العربية ، فان القارىء فى المراجع الأوربية كثيرا ما يخطىء فى التعرف على الأسماء العربية الصحيحة لكثير من المدن والمواقع الجغرافية فيرسمها كما تنطق بالحروف اللاتينية ولا يعرف أن لها مسميات عربية معروفة ، فلا بد له مثلا أن يعرف أن Tyre هى صور وأن Edessa هى الرها وأن Byblos هى جبيل وأن Sagitta هى صيدا وهكذا .

وبعد فهذه لمحة سريعة للتعريف بكتاب « الحركة الصليبية » وموضوعه يتضح منها مقدار الجهد الذى بذله مؤلفه الدكتور سعيد عبد الفتاح عاشور خلال سنوات طويلة من الكد والتعب والدراسة والعمل الدائب المستمر ، فلهذا استحق أن ينال جائزة الدولة التشجيعية بجدارة ، وانا لنرجو منه مزيدا من العمل والانتاج ونرجو له مزيدا من التوفيق .

الضرائب فى الاتحاد السوفيتى - تنظيمها ودورها
وجائزة الدولة التقديرية فى الاقتصاد

تأليف الدكتور
عاطف صدقى

بقلم محمد محرم عبد الغنى

جمعية الاقتصاد السياسى والتشريع ـ القاهرة ١٩٦٤

١ ـ كتاب «الضرائب فى الاتحاد السوفييتي» من تأليف الدكتور عاطف صدقى أستاذ المالية العامة المساعد بكلية الحقوق بجامعة القاهرة وقد تولت نشره الجمعية المصرية للاقتصاد السياسى والاحصاء والتشريع سنة ١٩٦٤ ، وفى هذا الكتاب استطاع الدكتور عاطف بمهارة الباحث المتمكن أن يقدم لنا فى نحو مائتين من الصفحات تقريباً ، تصويرا دقيقا للنظام الضريبى فى الاتحاد السوفييتى من حيث بنائه والدور الذى يؤديه فى مجال الاقتصاد الروسى

وقد أخرج المؤلف ذلك فى أسلوب علمى يتسم بالدقة والعمق وهذا ما يمكن لمسه بوضوح من التحليل الدقيق الذى تفياه المؤلف فى بحثه ومن الاحصاءات العديدة التى أوردها للتدليل على ما يقول به ، ممـــا يكشف عن جدية فى البحث وتأصيل ، وكل أولئك بجانب حيـوية الموضوع الذى يعالجه الكتاب ، لاسيما بالنسبة لاقتصاد بلادنا فى المرحلة الراهنة للتحـول الاشتراكى ، فقد أثبتت التجربة أن السيادة المالية ، وبالذات السياسة الضريبية اذا مـا ارتبطت بسيادة الانفاق العام فانها تقوم بدور أساسى فى تمكين الدولة من السـيطرة على الاقتصاد ومراقبة وحدات الانتاج وتحقيـــق العدالة الاجتماعية على أكمل وجه ، لكل مـا تقدم ، فان هذا الكتاب جدير بأن يرقى لدرجة يستحق معها مؤلفه الحصول على جائزة الدولة التشجيعية لهذا العام .

٢ ـ والكتاب فى مقدمة أعقبهـــا المؤلف بقسمين جمعهما فى ثلاثة أبواب :

أما المقدمة : فقد اتخذها الدكتـــور عاطف توطئة للكلام فى موضوعه فيذكر لنا أن النظام السوفييتى يقوم على أساسين جوهريين همـا الملكية الجماعية للانتاج والتخطيط الشـامل للانتاج وكل ما يتصل به ، وبفضـــلهما تمكن الروس من احراز تقدم ضخم فى كافة الميادين الاقتصادية والاجتماعية بالقيام بالاستثمارات اللازمة فى مختلف المجالات وبالذات الصناعة ، وكان لابد من تمويل هذه الاستثمارات وبالطبع اعتمدت الدولة على ميزانيتها ، وهنـــا يبرز المؤلف الدور الحيـــوى للميزانية فى البلاد الاشتراكية ، من أنها الجهاز الرئيسى الذى يتم به تجميع واستخدام الموارد النقدية على نحو منتظم ومركز من أجل تنمية الانتاج الاشتراكى واشباع حاجات الجماعة ، وهذا يتطلب توفير الايرادات اللازمة لها حتى تتمكن من القيام بالأعباء الملقاة عليهـــا ، والضرائب من أهم مصادر هذه الايرادات .

٣ ـ وقد يقال ـ ولو نظريا ـ أن الدولة السوفييتية ما كانت تحتاج الى الأخذ بالتشريع الضرائبى ، فهى المالكة لكل الثروة القوميـــة وهى التى حلت محل السوق ، فكان يمكنها أن تستخدم سيادة الاسعار فى تغطية كافة نفقاتها .. فلماذا اذن احتفظ السوفييت بالضرائب ؟ ان المؤلف يتصدى للاجابة عن هذا فيذكر عدة أسباب للاحتفاظ بالضريبة فى بلاد الروس ، أهمها أن الدولة تتخذ من السياسة الضريبية وسيلة للرقابة على وحدات الانتاج ، كما أن الضرائب أفضل بكثير من رفع الأسعار من الناحية النفسية للجماعة .

٤ ـ ولما كان الهدف من هذا البحث هـو دراسة الهيكل الضريبى ، ودوره فى الاقتصاد السوفييتى ، وكان النظام الضريبى لم يتخذ صورته الحالية الا منذ ٢ سبتمبر سنة ١٩٣٠ فان المؤلف جعل موضوعه ـ كما سبق ـ فى قسمين أفرغهما فى ثلاثة أبواب ، الأول والثانى لدراسة البنيان الضريبى فى روسـيا والثالث لدور الضرائب فى المجال السياسى والاقتصادى والاجتماعي فى هذه البلاد .

أما الباب الأول : فقد كرسه المؤلف للكلام فى الضرائب قبل اصلاح سنة ١٩٣٠، فاستعرض النظام الضريبى قبل الثورة الروسية فأوضح انه كان نظاما غير مرن له طابع رجعى لاعتماده على الضرائب غير المباشرة ، وبذا جاء نظاما غير شعبى . وما أن قامت الثورة فى سنة ١٩١٧ ، حتى اتجهت نية الثوار الى ضرورة الانتقـــال تدريجا نحو نظام ضريبى أكثر عدالة عن طريق الاعتماد على الضرائب التصـاعدية والضرائب على الدخول والثروة ، وهذا ما أعلن عنه فى

● ولد فى ٢٩ أغسـطس سنة ١٩٣٠ بمدينة طنطا .

● حصـــل على ليسانس الحقوق من جامعة القاهـرة عام ١٩٥١ ، وعلى الدكتـوراه من جامعة باريس عام ١٩٥٨ .

● أستاذ مســاعد بقسم المالية العامة والتشريع المالى بكلية الحقوق .

● من مؤلفاته : « تشريع الضـــرائب المصرى » ، « النفقات العامة » ، « رسالة فى الاقتصاد الزراعى »

● جاء فى تقرير اللجنـــة التى منحتـــه جائزة الدولة التشـــجيعية عن كتابه « الضرائب فى الاتحـــاد السـوفييتى » :

« والكتاب فضلا عما يتصف به من الجدية والعمق ، فهو يتسم أيضا بالجدة وبمعالجة موضوع على أكبـر جانب من الاهميـــة فى المرحلة الراهنة للتحول الاشتراكى للاقتصاد المصرى »

المؤتمر السابع سنة ١٩١٧ ، والواقع أن النظام الضريبى لم يؤد دوره المنشود فى السنوات الأولى للثورة ، فقد كانت الظروف السياسية والاقتصـادية لا تشجع على ذلك لانتشـار الحرب الأهلية وما تلاها من تدهور فى الانتاج والقوى الشرائية ، ممـا اضطر الحكومة ـ لا سيما عند اتساع نطاق الحرب الأهلية فى سنة ١٩١٨ ـ الى تطبيق سياسة اشـتراكية متطرفة عـرفت بشيوعية الحرب ، فقد ألغت الحكومة الملكية والسوق والثمـن والنقود ، ليحل مكان ذلك نظام جماعى ، يقوم على اقتصاد عينى تحل الدولة فيه محل السوق فى التوزيع ، لكل ذلك لم تجـد الضرائب سبيلا وقد تقلصت الدخول . واستمر الحـال هكذا حتى سنة ١٩٢١ حيث بدأت الحكومة فى بناء اقتصـادها على أسس جديدة ، فقرر لينين العودة مؤقتا الى فتـــرة انتقال « رأسمالية » ، وعمل الثوار على زيادة الانتاج بأى طـريق ، فوجب تحقيق قدر من الاستقرار النقدى اللازم لتوازن الميزانية وهـذا يعنى بالضرورة تعديل النظـام الضريبى بما يتواءم مـع الأوضاع الجديدة ، وقد أدخلت بعض تعديلات بالفعل ، أسهب المؤلف فى تفصيلها حين تكلم فى أهم ضرائب هذه الفترة وأهمهـا الضريبة الزراعية وضريبــة الباطنطا والضرائب الاستهلاكية والضريبة على الدخل ، وهذا ما يشكل فى مجموعه الهيكل الضريبى قبل سنة ١٩٣٠ .

٥ ـ ورغم هذه التعديلات فقد بقى النظام الضريبي عاجـزا عن تحقيق الغرض المنشود فى النواحى الاقتصادية والاجتماعية ، فقد نما القطاع الاشتراكى ، وأخذت الدولة فى سياسة التخطيط الشامل فبدا النظام الضريبى متخلفا ، ولعـل ذلك يرجع الى

تعدد الضرائب فيه بشكل معقد ومعوق للتقدم الاقتصادى وجدت الداعية للاصلاح والتعديل

٦ – وجاء هذا الاصلاح فى ٢ سبتمبر سنة ١٩٣٠ ، ولقد كرس المؤلف الباب الثانى ، لدراسة البنيان الجديد للضرائب بعد هذا الاصلاح ، وأوضح أن هذا الاصلاح هو نقطة تحول رئيسية فى التشريع الضريبى للسوفييت ولقد كان الهدف منه اصلاح العيوب التى وجدت فأزيل تعدد الضرائب والاجراءات المعقدة المعوقة للنمو الاقتصادى والاجتماعى

ثم عكف المؤلف على تفصيل الكلام فى ضرائب هذه الفترة فتكلم أولا فى الضرائب التى يخضع لها القطاع الاشتراكى وهى ضريبة رقم الأعمال وضريبة الأرباح ، وتكلم ثانيا فى الضرائب التى تخضع لها المشروعات التعاونية فيما عدا الكولكخوزات وهذه الضرائب هى : ضريبة رقم الأعمال وضرائب الدخل أما الكولكخوزات فقد ظلت خاضعة للضريبة الزراعية ثم فرض عليها ضريبة دخل خاصة منذ سنة ١٩٣٦

وبعد هذا عرج بنا المؤلف الى بيان الضرائب التى يخضع لها القطاع الخاص وأهمها ضرائب الباطنطا والدخل ، وقد فصل ما سبق جميعه حتى وضح لنا الهيكل الضريبى للسوفييت خلال هذه الفترة منذ الاصلاح وحتى الآن . دون أن تفوته دراسة الضرائب التى لم تندرج تحت ما سبق مثل الضرائب الجمركية وضرائب الدمغة والمبانى وغيرها .

٧ – وبعد أن فرغ المؤلف من بيان الضرائب ونظامها ، جاء فى الباب الثالث والأخير وعرض لنا الدور الذى تساهم به الضرائب فى الاقتصاد الروسى ، فالذى لا جدال فيه أن الضريبة لم تعد مطاوبة للتمويل فقط وانما لتؤدى أغراضا أخرى بجانب الناحية المالية ، وانه فى الاتحاد السوفييتى تقوم الضريبة بجانب التمويل بأغراض سياسية واقتصادية واجتماعية ..

فأما الأغراض السياسية ، فقد استخدمت الضرائب فى القضاء على بعض الفئات التى لم تعد ملائمة بعد ثورة ١٩١٧ كما حدث بالنسبة للكولاك ، كما استخدمت أيضا لتشجيع التنظيمات التى ترعاها الدولة مثل المزارع الجماعية أما الأغراض الاقتصادية ، فقد جعلت الدولة من الضريبة وسيلة فعالة فى مراقبة وحدات الانتاج ، وفى التحكم فى سياسة الأثمان لاسيما عن طريق ضريبة رقم الأعمال ، وبالتالى رفعت الدولة أسعار بعض السلع الضارة كالدخان والمشروبات الروحية وخفضت أسعار السلع المفيدة كالكتب والاسطوانات وهذا ما يحقق أغراضا اجتماعية أيضا ، فكل تلك الأهداف تتلاقى فيما بينها ، وتعمل الى دعم النظام الاقتصادى والاجتماعى للبلد

٨ – وأخيرا ، يختم المؤلف كتابه ببيان أن أهم الضرائب الموجودة فى روسيا هى التى يتم تحصيلها فى نطاق مشروعات الدولة ، مع احاطة موجزة عن الاطار الاقتصادى الذى تدور فيه الضرائب ، ومن ذلك التنويه بالارتباط الوثيق بين الضرائب والسياسة العامة للأثمان ، ويثبت أن الضرائب نظام فنى من الممكن أن يخدم أهداف كل من الدول الرأسمالية والاشتراكية ، وهو من المرونة بحيث يمكن أن يحقق أهداف أى من النظامين فى مجال الاقتصاد والسياسة والاجتماع . ولا يسعنا أخيرا الا أن نشيد بالجهد الكبير الذى بذله المؤلف فى اعداد هذا الكتاب والاحاطة الواسعة بموضوعه .

نشأة الفلسفة وتطورها
وجائزة الدولة التشجيعية فى القانون

بقلم الدكتور نعيم عطيه



دكتور ثروت أنيس الأسيوطى

● ولد فى ١٦ أكتوبر سنة ١٩٢٩ بالمحلة الكبرى .
● تخرج فى جامعة القاهرة سنة ١٩٥١ ، وحصل على درجة الدكتوراه بمرتبة الشرف من جامعة ميونيخ عام

منحت جائزة الدولة التشجيعية فى القانون هذا العام للدكتور ثروت أنيس الأسيوطى الأستاذ المساعد بكلية الحقوق فى جامعة القاهرة .

والدكتور ثروت أنيس الأسيوطى حاصل على الدكتوراه فى الحقوق من جامعة القاهرة بمرتبة الشرف الأولى ، وذلك عن رسالته « مسئولية الناقل الجوى فى القانون المقارن » وقد أوصت لجنة الحكم على الرسالة بطبعها على نفقة الجامعة وتبادلها مع الجامعات الأجنبية .

كما أن الدكتور ثروت أنيس الأسيوطى حاصل على درجة الدكتوراه فى القانون من جامعة ميونيخ بمرتبة الشرف ، وعلى درجة « الأستاذية فى فلسفة القانون » من جامعة نيويورك .

ولما كان الدكتور ثروت أنيس الأسيوطى يجيد عدة لغات أجنبية فقد كتب بحثا باللغة الألمانية بعنوان « الالتزام العقدى فى القانون الألمانى والقانون الفرنسى » وبحثا باللغة الانجليزية بعنوان « فلسفة القانون فى أمريكا » وذلك بالاضافة الى مؤلفاته العربية وفى مقدمتها « الصراع الطبقى وقانون التجار » و « نظم القانون البحرى وفلسفة المجتمع الاشتراكى » .

وقد منح الدكتور ثروت أنيس الأسيوطى جائزة الدولة التشجيعية هذا العام عن بحث حديث باللغة الفرنسية عنوانه « نشأة المذاهب الفلسفية وتطورها »

Genèse et Evolution des Doctrines Philosophiques
(A propos de Ihering et la pensée juridique moderne en Allemagne et en Amérique)

وقد أثنت اللجنة المشكلة لفحص الانتاج المقدم لنيل الجائزة المذكورة على هذا البحث ثناء مستفيضا وكان مما سجلته عنه فى تقاريرها أنه كتاب غير مسبوق ، فريد فى موضوعه وفى طريقة بحثه . وقد بذل فيه مجهود خارق للعادة ، فضلا عما يدل عليه هذا المؤلف من تكوين علمى كامل لصاحبه ، وسعة اطلاع نادرة المثال ، ويكشف عن امكانات علمية ممتازة تتوافر فى اغلب الاحيان لرجل القانون فى نهاية مطافه . و يعتبر هذا البحث ـ من حيث الموضوع ـ جديدا فى الفقه المصرى . ولقد سد به صاحبه فراغا فى الميدان القانونى الوطنى وساهم به فى الميدان القانونى على الصعيد الدولى . ويمكن أن يقال انه كتاب على مستوى عالى . وهو خير مثال لما يمكن أن يشجع من أجله كاتب بالنظر الى ما يتصل به من جهد غير عادى ، وتشهد المراجع التى استعان بها المؤلف على صحة ذلك ، فلقد استعان بفقه دول كثيرة وكان رجوعه للكثير من هذه المراجع رجوعا مباشرا .

آمن المؤلف بقيام علاقة حتمية بين الفكرة القانونية والظروف الاجتماعية التى تنبت وتنمو فيها . وعلى أساس نهج اجتماعى تاريخى قسم بحثه الى قسم أول عرض فيه نشأة المذاهب الفلسفية القانونية والى قسم ثان تقصى فيه تطور هذه المذاهب .

وفى القسم الأول يواجه المؤلف مسألتين كبيرتين هما نشأة القانون والغاية منه .

وعندما يتعرض الكاتب لنشأة القانون يجد نفسه على الأخص أمام سؤالين كبيرين تبلورت حول كل منهما مدرسة معروفة فى تاريخ الفكر القانونى . لكن أهمية المؤلف فى مقام عرض هاتين المدرستين هو رجوعه الى أمهات الكتب التى كتبها رائداها الألمانيان سافينى ويرنج ، وعرضه لآرائهما من خلال كتاباتهما ذاتها ، وهو جهد يستحق عنه المؤلف كل تقدير ، ويجب أن يحتذى به كل باحث جاد .

لقد ذهبت المدرسة التاريخية برياسة سافينى الى أن القانون انما ينشأ وينمو على مر الأزمان فى هدوء وتؤدة ويختمر ببطء مثل اللغة فيما أسمى « بروح الشعب » أما مدرسة « الكفاح من أجل غاية » برياسة يرنج فقد هبت فى وجه هذه الاجابة الرومانتيكية مقررة أن القانون وليد صراع نحو تحقيق مصالح اجتماعية كبرى ولقد قدر للمدرسة الأخيرة الغلبة لاتساقها مع الحقيقة البيولوجية والحقيقة التاريخية ومطالب الروح الانسانية الساعية قدما نحو مراميها النبيلة . واذا كان الفكر السوفيتى يعيب على يرنج عدم اشارته الى أن الكفاح هو كفاح الطبقة الكادحة الا ان الفكر السوفيتى قد تاثر على اى حال بعقيدة الكفاح من اجل القانون واعتباره واجبا على المواطن ومن ثم للجماعة ان تسهر على سلامة تنفيذ المواطن لواجبه (نبذة ٥٧ من الكتاب المعروض) .

وتنقلنا فكرة الكفاح الى فكرة الغاية . وهنا تدرس فكرة الصالح المشترك او المصلحة العامة ، ويوسع المؤلف رقعة بحثه متنقلا فى هذا المقام بين افلاطون وارسطو والقديس توما الاكوينى وحامورابى وابن خلدون (نبذة ١٣٥ وما بعدها الى ١٣٩) مقررا ان الاجماع ينعقد على ان الهدف من القانون هو الحياة الاجتماعية السليمة مستخلصا حقيقة جوهرية مؤداها ان الصالح المشترك كغاية للقانون ليست مجموعا حسابيا للمصالح الفردية بل ضمانا لشروط الحياة القوية فى المجتمع .

واذا كان لموضوع الغاية من القانون اهمية خاصة بالنسبة للتحول من الفردية الى الاشتراكية فقد ركز المؤلف اهتمامه على بحث اثر التيار الاشتراكى على نظرية الحق مقررا ان النزعة الاشتراكية تقتضى تعريف الحق بانه « مصلحة » يحميها القانون بقدر قيمتها الاجتماعية طبقا للوظيفة التى يؤديها فى المجتمع ولا شك ان ذلك يوضح مبلغ ما فى فلسفة يرنج من امكانات المتطور فقد فسر بدوره الحق بانه مصلحة يحميها القانون .

وقد نادى يرنج فكرة وجود قانون أعلى من الارادة المكافحة لتحقيق الغايات ، وقاس قيمة القاعدة القانونية بجدواها الاجتماعى ، شانه فى ذلك شان بنتام رائد « المدرسة النفعية » او « مذهب السعادة القصوى » على ان يرنج يضع نصب عينيه « المنفعة الاجتماعية » بينما يعتد بنتام « بالمنفعة الفردية » فهذا الاخير يقرر ان السعادة الاجتماعية القصوى ليست سوى مجموع سعادات الافراد المكونين للمجتمع فحسب . على ان الصحيح فى نظر يرنج أن الفرد الذى يريد ان يحيا لنفسه فحسب يهدم المجموع بينما الجماعة تعنى بالفرد وتهدف الى سد حاجاته وجبر نقائصه . وهذه خطوة نحو الاشتراكية والتقدم . والحق ان الفرد لايحيا لنفسه بل هو مرتبط بالمصير الجماعى فى مسار التطور البشرى . وعندئذ فحسب يحس الفرد بان حياته ليست عبثا لا طائل من ورائه لانه انما يتقلد دوره الطبيعى فى سبيل الانسانية (نبذة ١٦٥) .

١٩٥٧ فى موضوع الالتزام العقدى .

● أستاذ مساعد بجامعة القاهرة .

● من مؤلفاته : « الصراع الطبقى وقانون التجارة » ، « مسئولية الناقل الجوى فى القانون المقارن » ، « نظم القانون البحرى وفلسفة المجتمع الاشتراكى » ، « الالتزام العقدى فى القانون الالمانى والقانون الفرنسى » ، « فلسفة القانون فى أمريكا »

● جاء فى تقرير اللجنة التى منحته الجائزة التشجيعية عن كتابه « نشأة المذاهب الفلسفية وتطورها » مانصه : « بالرغم من دقة الموضوع وصعوبته ، فقد تمكن المؤلف أن يغوص فى أعماقه ، وأن يملك ناصيته وان يعرضه فى اسلوب سهل مشوق ملىء بالاستعارات والتشبيهات والمجازات التى تحبب قراءته ، فوق أنه دعمه بالمراجع العديدة من مختلف اللغات حتى أن قائمة المراجع وحدها تكفى للدلالة على الجهد والدقة والعناية التى بذلها المؤلف فى اعداد هذا الكتاب »

وإذا ما سار المؤلف في القسم الثاني من بحثه الى تقصي مذاهب فلسفة القانون يقف عند مسألة حيوية الا وهي كيف يفسر القانون وكيف يطبق ؟ ويخلص المؤلف الى ان القانون لايمكن أن يكون منطقا مجردا ، وان ارتبط بعلم المنطق أوثق ارتباط في حقب طويلة ، بل هو ملاءمة بين القاعدة وبين واقع الحياة ، وهو مايقضي بالقاعدة عند التطبيق الى العديد من الاستثناءات والتحويرات التي تتفق مع مقتضيات الحالات الفردية والجزئية .

لقد عرف المنطق الشكلي طريقه الى حياة القانون منذ قديم واستتب له المقام منذ القرن الثاني عشر ، فظهرت عبادة النصوص ، والشرح على المتون ، والاساليب الرياضية ، والارتداد الى القانون الروماني واعتباره المثل الاعلى للنظم القانونية دون اكتراث كبير بحقيقة الحياة اليومية . وقد تمثل ذلك ايضا في تقديس الفقهاء الفرنسيين التقليديين للمجموعة المدنية المسماة بتقنين نابليون حتى لو اسفر تطبيقها عن نتائج جائرة أو غير عادلة . وقد اقتضى الامر ان تاتي الثورة الصناعية لترج الاذهان وتعيد انتباه الفقه الى تيار الحياة والمصالح المصطخبة في خضمه .

ويمضي المؤلف فيستعرض تجارب ثلاث من الامم هي الرومان والعرب والانجليز في مواجهة انفصام النص عن الحياة الاجتماعية ، فسجل جهود البريطور الروماني في تطوير القانون الروماني وجعله متلائما مع الاحوال المتغيرة في المجتمع ، فرغم شكلية القانون الروماني المفرطة في الاصل نجح البريطور في تحقيق العدالة التي لاتستغني عنها الحياة الاجتماعية (نبذة ٢٨٣) .

كما سجل المؤلف الدور الحيوي « للاجتهاد » في التاريخ الاسلامي ازاء تفسير حقيقة المصالح الانسانية لدفع الحياة القانونية لتوائم مطالب الجماعة التي تزايدت تشعبا وتشابكا فقام « الاجتهاد » بدور للتوفيق في تطوير القواعد القانونية ، وسد مايبدو من نقص فيها ، وضبط مايحتاج الى ضبط منها .

كما نوه المؤلف بالتجاء المستشار الانجليزي الى فكرة العدالة في كل ما لايسعف القانون العرفي فيه بحل يحقق تقدم المصالح الانسانية واطرادها . وكم من قاعدة مطلقة تصلح لعموم الحالات لكنها عند التطبيق تولد اسوا الآثار في حالات خاصة مما يتطلب اناة ومرونة حققتها فكرة العدالة في التاريخ الانجليزي .

ثم يعمد المؤلف في الباب الثاني من الكتاب الثاني الى دراسة المذاهب القانونية التي ظهرت في المانيا في القرن العشرين امتدادا لمذهب يرنج الذي يعد الاب الشرعي للمدارس الاجتماعية الحديثة ، ويقرر المؤلف طبقا لمنهجه ان تلك المذاهب الالمانية الحديثة انما غذتها التطورات الاقتصادية التي طرات على المجتمع الالماني وتذكيها خصيصة لصيقة بالشعب الالماني ذاته هي احساس مفرط بالواجب . لهذا اتصفت تلك المدارس بميلها الى تقرير ما يجب ان يكون لا ماهو كائن بالفعل .

وبعد ان يدرس المؤلف في فصل اول مدرسة « القانون الحر » ينتقل الى دراسة « فقه المصالح » في القانون الخاص و « المدرسة الغائية » في القانون الجنائي ويختتم دراساته بتحليل للفلسفة النازية (نبذة ٣٣١ وما بعدها) ويعتبر هذا الجزء من البحث في نظرنا جديدا تماما على القارىء العربي ، مما يعتبر بحق اثراء الفكر القانوني .

وتختلف طبيعة الشعب الامريكي لاسباب تاريخية عن طبيعة الشعب الجرماني فاذا كان هذا الاخير يقدس الواجب وينظر الى الامور على مايجب ان تكون فان الشعب الامريكي ذو نظرة نفعية فهو ياخذ الامور كما هي ، ويتاملها على ماهي عليه بالنظر الى ما تحققه من فائدة .

ولهذا كانت اهمية الباب الثالث من القسم الثاني من البحث انه يوضح مدى مايدخل على الافكار القانونية الاصولية عندما تنتقل من شعب الى شعب آخر مغاير في مزاجه النفسي والاجتماعي . ولقد كانت الاحوال الاقتصادية في الولايات المتحدة الامريكية منذ الحرب الاهلية الى الحرب العالمية الاولى مقاربة للاحوال الاقتصادية في الامبراطورية الالمانية من حيث تطور صناعي سريع وقيام طبقات اجتماعية جديدة متصارعة .

وفي الخاتمة العامة للكتاب ينتهي المؤلف الى تسجيل الحقائق الجوهرية الآتية :

ا) ان ايديولوجية شعب من الشعوب مرتبطة باحواله المعيشية .

ب) ان ايديولوجية شعب في وقت من الاوقات هي نتاج تطور دياليكتيكي يمر به عبر العصور .

ج) عندما تنتقل الافكار القانونية من شعب الى شعب فانها تتطبع في النهاية بطابع الشعب الذي انتقلت اليه رغم انها لاتنتقل الا متى تهيات لذلك ظروف اقتصادية ونفسية مناسبة . فعندما انتقلت المذاهب الالمانية التي تقوم بالاخص على فكرة الواجب داخلها تغير جذري نتيجة طبيعة الشعب الامريكي الذي يهتم بالانشغالات البراجماتية او العملية وعلى ذلك عندما انتقل مذهب « القانون الحر » مثلا الى امريكا تحول من مذهب مثالي الى مذهب واقعي .

لم يبق لنا بعد ان استعرضنا مؤلف الدكتور ثروت انيس الاسيوطي استعراضا سريعا الا ان نعود الى تقرير اللجنة فنقول معها انه « بالرغم من دقة الموضوع وصعوبته فقد تمكن المؤلف ان يغوص في اعماقه وان يملك ناصيته وان يعرضه في اسلوب سهل مشوق ملىء بالاستعارات والتشبيهات والمجازات التي تحبب قراءته فوق انه دعمه بالمراجع العديدة من مختلف اللغات حتى ان قائمة المراجع وحدها تكفي للدلالة على الجهد والدقة والعناية التي بذلها المؤلف في اعداد هذا الكتاب » .

« وجدير بالتنويه ان هذا البحث الفلسفي الدقيق يعتبر بمثابة رياضة ذهنية للخاصة الذين فرغوا من دراسات القانون التطبيقية واصبحوا يتطلعون الى افق اسمى وارفع . وهو فضلا عن دقته وقوة اسلوبه يعتبر فريدا في بابه وجديدا من نوعه ومكملا للدراسات القانونية لمن اراد التعمق والدقة في البحث عن اصل القانون وفكرة نشوئه وتطوره ، وهو اول كتاب يفرد في الفقه المصري لدراسة متخصصة متعمقة في ناحية من نواحي فلسفة القانون ، بل يعتبر اسهاما قيما من الفقه المصري في الفقه العالمي وفي دراسة فلسفة القانون بوجه عام .

جوائز الدولة للعلوم

بقلم عادل أحمد ثابت

فى عيد العلم يتقدم الموكب فى كل عام فى مسيرة رائعة نحو الغد ، يحمل رسالة الى المستقبل الذى يحلم به ويخطط له ويناضل من أجله هذا الشعب العظيم بناء الحضارة على طول العصور .

بهذه الكلمات ذات المعانى العميقة تحدث الرئيس جمال عبد الناصر فى عيد العلم الحادى عشر . وهو حديث توجه به الى الطلائع المقتدرة التى أتاح لها وطنها فرصة التفوق ، كما توجه به الى جميع أفراد الشعب ، على كل مستوى المسئولية .. فان عصرنا يتسم بالانجازات العلمية والتكنولوجية الرائعة ، وهى بذاتها التى تميز بين الدول المتقدمة والمتخلفة . واننا كدولة نامية متطلعة الى أن تقف فى الصف الأول بين جميع دول العالم لابد أن تتمكن من فروع العلم المختلفة ، وتطورها ، حتى يستطيع شعبنا أن يجنى فى أقرب وقت ممكن الثمار الكاملة لحضارة حديثة تأخذ بكل مقومات التقدم العلمى ونتائجه .

وان العلماء هم دعامة كل تقدم علمى وتكنولوجى .. فالانسان المتخصص هو أثمن عناصر التنمية ، ولابد لكل مشروع جدى أن يقوم على حساب دقيق لميزان القوى العاملة .. ومن هنا فان تلك الجموع الزاحفة فى موكب العلم انما تمثل جيش التقدم الذى يحرز النصر الثورى وذلك من خلال المشاركة الايجابية فى التغيير الاجتماعى والاقتصادى والثقافى .

وان جمهوريتنا الناهضة التى تحرص على العلم وتقدر دوره الاساسى فى دفع عجلة التقدم تكرم رجاله كل عام فتمنح جوائزها التقديرية لمن كرس حياته وجهوده وحمل المشعل يضىء به المستقبل ، وتمنح جوائزها التشجيعية لمن اجتهد وتفوق وأضاف الى العلم جديدا أصيلا ونفع وطنه بما بلغه من نتائج .

وجوائز الدولة للعلوم عن عام ١٩٦٤ ، والتى أعلنت فى ٧ نوفمبر الماضى ، تميزت بأمور ثلاثة على غاية من الأهمية :

الأول : ان الجائزتين التقديريتين للعلوم قد منحتا لأول مرة منذ أعوام كاملتين ، وقد حدث أن حجبتا عن المنح فى بعض الاعوام ، أو لم تمنح منهما سوى جائزة واحدة . واذا كان ذلك لا يعنى بأى حال من الأحوال عدم وجود من يستحقهما فى تلك المناسبات ، الا ان الراى انقسم فى الاختيار امام الكفاءات العالية . ولقد تغير الأمر هذا العام بما يدل على وضوح الرؤية أكثر ليس بالنسبة لاستحقاق علمائنا الكبار وانما للوفاء بحق هؤلاء العلماء على بلدنا فى التقدير والتكريم وهو أحدى دعائم السياسة العلمية للدولة .

والأمر الثانى : أن عددا طيبا من الحاصلين على الجوائز التشجيعية قد اتجهوا فى بحوثهم، على أصالتها ، الى النواحى التطبيقية التى تخدم خطط التنمية القومية ، وحل مايواجهها من مشاكل سواء فى الصناعة أو الزراعة أو الصحة العامة . وهو ما يدل على أن هذا الجيل من العلماء قد تلقوا الأمانة عن أساتذتهم واستمروا يحملونها ويشاركون فى صنع المستقبل .

والأمر الثالث : أن القيمة الحقيقية للعمل العلمى قد أصبحت أساس التقييم ، وتكسرت بذلك فى جراة ثورية بعض الحواجز التقليدية من حيث النظر الى الدرجات العليا أو «الرخص» كشرط حتمى لا مندوحة عنه ، فنال الجائزه التشجيعية فى العلوم الجيولوجية شاب لم يتعلق بهذه الرخص قدر تفانيه فى البحث الجدى الخلاق ، يستكشف أسرار الصخور فى صبر ومعاناة حتى باحت له بكنوز من الفحم جعلت من الجمهورية العربية المتحدة دولة منتجة له وقد كان الظن أن لا سبيل الى ذلك .

جوائز العلوم التقديرية

١ ـ الاستاذ الدكتور محمد مرسى احمد

مدير جامعة عين شمس

* رشحته لنيل الجائزة كل من جامعات القاهرة وعين شمس وأسيوط والاتحاد العلمى العربى .

* ولد فى أول ديسمبر ١٩٠٨ ، فهو بين الحاصلين على هذه الجائزة شاب ، كما كان دائما شابا بين علماء مصر ، وأساتذة الجامعات وعمداء الكليات .

عاش حياته كلها فى الجامعة ، فهو ابن كلية العلوم منذ نشأتها الأولى بالجامعة المصرية ، التحق بأول دفعة فيها عام ١٩٢٥ وتخرج مع أول دفعة منها عام ١٩٢٩ حاصلا على درجة البكالوريوس بامتياز . وبعد أن حصل على درجة دكتوراه الفلسفة فى الرياضيات البحتة من جامعة أدنبره عام ١٩٣١ ، ودبلوم الأبحاث من جامعة كامبردج عام ١٩٣٢ ، عين مدرسا للرياضة البحتة بها عقب عودته الى الوطن فى نفس العام ، ثم تقلد مختلف وظائفها استاذا مساعدا عام ١٩٣٨ ، فاستاذا عام ١٩٤٣ ، فعميدا للكلية عام ١٩٥٧ ، ثم وكيلا لجامعة القاهرة فى العام التالى فمديرا لجامعة عين شمس ١٩٦١ .

وهو عاش حياته فى الجامعة كما يقال بالطول والعرض .. فى كل ناحية فيها له أثر وباع .. فهو طالب بين الطلبة وأستاذ بين هيئة التدريس وباحث بين الباحثين وعميد فى سلك الاداريين .. وهو فى نفس الوقت رائد للنشاط الجامعى فى اتحاد الطلبة .. وهو كذلك سفير للجامعة فى المؤتمرات العلمية العربية والمؤتمرات العلمية الخارجية ، وسفير لها كذلك حين دعى لانشاء جامعة الرياض عام ١٩٥٥ فاعد مشروعا كاملا لها انشئت وفقا له تحت اشرافه .

وهو فى كلية العلوم صاحب مدرسة علمية .. فله من البحوث المنشورة اثنان وعشرون بحثا ، أضافت الكثير الى مادة الرياضة البحتة ، اذ طرق مختلف الموضوعات الهامة ذات التطبيقات البارزة مثل موضوع المعادلات التفاضلية والدوال المركبة وكثيرات الحدود ، حتى ظهرت آثاره العلمية الهامة فى كثير من الكتب العالمية المتداولة فى الجامعات الأجنبية ، بل سميت نظرية خاصة باسمه وردت فى كل كتب الرياضة بكل اللغات ، وهى نظرية « رتبة مجموعة كثيرات الحدود العكسية تقع بين نصف وضعفى رتبة المجموعة الاصلية » .

وتعتبر مدرسته المرجع العالمى فى موضوع كثيرات الحدود ، وتتلمذ عليه جميع المشتغلين بالرياضة البحتة فى الجمهورية العربية المتحدة الذين أنتجوا بدورهم كثيرا من النظريات الهامة فى المحافل العالمية فى أوربا وأمريكا وغيرها من بلاد العالم وقد أعدت ونشرت تحت اشرافه جداول ليجندر العالمية التى لم يظهر سواها فى العالم لكتابتها الممتازة .

ومن بين تلاميذه ثمانية حصلوا على درجة الماجستير منهم أخت من سوريا ، وأربعة حصلوا على درجة الدكتوراه .

وكل ذلك أهله ليدعى كاستاذ زائر فى جامعة استنبول عام ١٩٥٠ ، وجامعة بيروت الامريكية عام ١٩٥٤ ، وجامعة كارولينا الشمالية بدعوة من هيئة الأمم المتحدة عام ١٩٥٧ .

وهو من القلائل الذين أغرموا بالتراث العربى ، فساهم مساهمة كبرى فى احياء آثاره للامة العربية ، فقام مع المرحوم الأستاذ الدكتور على مصطفى مشرفة بتقديم كتاب « الجبر والمقابلة » لمحمد بن موسى الخوارزمى ، والتعليق عليه .

كذلك فان تعمقه فى العلم وأستاذيته فيه لم يفرقاه فى أعماقه، بل عمل عن اقتناع واقتدار وشغف على تبسيطه للشعب ، والخروج به الى حياة الناس ، فالف وترجم وراجع أكثر من تسعة عشر من الكتب العلمية الهامة ، منها الرياضة للمليون ، والعلم للمواطن لهوجبن ، وتطور علم الطبيعة لاينشتين وأصول الرياضيات لبرتراند رسل وغيرها .

وهو فى مجال التاليف والترجمة ، ومن وحى احياء التراث العربى ، اهتم بمشكلات المصطلحات العلمية وتعريبها ، فكان له دائما دور مرموق فى كل الجهود التى بذلت فى شانها فى الاتحاد العلمى المصرى والمؤتمرات العلمية العربية .

وهو بعد ذلك رئيس للجمعية المصرية للعلوم الرياضية الطبيعية ، وعضو الجمعية الرياضية بادنبرة ، وأكاديمية العلوم المصرية ، والاتحاد العلمى المصرى ، والمجمع العلمى المصرى ، والمجمع المصرى للثقافة العلمية .

وكما خرج بعلمه الى الشعب ، خرج الى الدنيا الرحيبة من داخل الجامعة العريقة ، يؤدى الأمانة ويكمل رسالته فى تنظيم البحث العلمى ورسم سياسته من خلال المجلس الأعلى للعلوم وكل هيئات البحث العلمى .

٢ ـ الاستاذ الدكتور محمد عبد الوهاب مورو

مدير جامعة القاهرة سابقا .

* رشحته لنيل الجائزة التقديرية كل من جامعة القاهرة وعين شمس ، والاتحاد العلمى العربى .

* والدكتور مورو ولا شك أبو الجراحة الحديثة فى الجمهورية العربية المتحدة .. ومثله مثل الدكتور مرسى عاش حياته كلها فى الجامعة ، فهو قد نال دبلوم الطب والجراحة من مدرسة الطب عام ١٩١٥ ، حيث عين مساعدا أكلينيكيا لمدة عام ثم طبيب امتياز فى العام التالى فمعيدا بقسم التشريح والفسيولوجيا فى العام الثالث ، ثم سافر فى بعثة علمية الى انجلترا وايرلندة اثر الحرب العالمية الاولى وفيما بين ١٩١٨ – ١٩٢٢ فنال ليسانس الكلية الملكية للاطباء الباطنيين بلندن عام ١٩١٩ ثم زمالة كلية الجراحين بانجلترا عام ١٩٢٠ .فليسانس أمراض النسا والولادة من دبلن عام ١٩٢١ ، وعاد الى القاهرة ليشغل منصب مدرس للجراحة فيما بين ١٩٢٢ – ١٩٢٩ ، وليحصل على ماجستير الجراحة العامة من جامعة القاهرة ١٩٣٠ ويعين أستاذا مساعدا للجراحة من ١٩٢٩ الى ١٩٣٦ ، فأستاذا ثم رئيسا لأقسام الجراحة حتى ١٩٤٩ ، حين عين عميدا لكلية الطب حتى ١٩٥١ ثم مديرا للجامعة حتى ١٩٥٣ .

وهو فى هذا السلك العلمى الباهر فى الجامعة كان صاحب مدرسة ضخمة ، تجمع كل طلبة الطب فترة حياته بها ، كما تضم جميع الحاصلين على دبلومات ودرجة ماجستير الجراحة العامة والخاصة المعادلة لدرجة الدكتوراه فيما بين ١٩٣٦–١٩٤٩

وفضله فى بحوثه العديدة جعلت منه قيادة علمية فى علم الجراحة الحديثة ، فهو أول من أدخل العمليات الحديثة الكبرى والعلاج الجراحى الحديث بمصر ، وهو أول من أجرى عمليات جراحية لم تكن فى ذلك الوقت معروفة فى الشرق الأوسط بأجمعه الا نظريا ، مثل عمليات المخ ، والعمود الفقرى والعمليات الجراحية للسل الرئوى وجراحة الشرايين واستئصال المعدة وسرطان المستقيم وترقيع العظام ونقل الدم . وأبحاثه فى جراحة الشرايين وتداخل الامعاء لا تزال تنقلها الكتب العلمية المعاصرة ، كما لا تزال أبحاثه فى سرطان المثانة مرجعا فى مناقشة أسبابه .. كل ذلك كان من أسباب انتخابه زميلا فخريا للجمعية الطبية بلندن عام ١٩٥٠ ولرابطة جراحى بريطانيا وايرلندة « بلندن » فى نفس العام وهى التى لا تضم سوى ثلاثة وعشرين زميلا فخريا فى العالم أجمع .. هذا فضلا عن عضويته للجمعية الطبية المصرية والجمعية الدولية للجراحين ببروكسل .

ومن أعماله البارزة انشاء قسم الجراحة العامة بكلية طب جامعة عين شمس وهو رئيس أقسام الجراحة بكلية طب جامعة القاهرة ، ثم انشاء أقسام الاختصاص فى جراحة الصدر والأعصاب والمسالك البولية ، وقسم الامراض النفسية وهو عميد لكلية طب القاهرة ، ثم انشاء كلية طب طنطا ، وكلية الصيدلة ، ومعهد العلوم السياسية بجامعة القاهرة وهو مدير لها .

وهو كاستاذ وعميد للكلية ومدير للجامعة نال حب واحترام الجميع .. فهو لم يفصل قيادته المثمرة لمدرسته العلمية طوال ثلاثين عاما عن التقاليد الجامعية التى تشبع بها وكان خير رائد لها فى أقسام الجراحة ثم كلية الطب ثم جامعته التى عاش فيها طوال تقلده مناصبه الرسمية بها .

تحية وتقديرا لعالمين عربيين جليلين يضربان أروع المثل لأبنائهما .

وتحية وتقديرا لشعبنا ودولتنا فى تكريمهما للعلم والعلماء .

جوائز العلوم التشجيعية

هى ست عشرة جائزة .. منحت واحدة منها للعلوم الرياضية وثانية للعلوم الفيزيقية وثالثة للعلوم الجيولوجية ، وخصصت ثلاث للعلوم الكيميائية واثنتان للعلوم البيولوجية ، وأربع للعلوم الهندسية ، واثنتان للعلوم الزراعية ومثلهما للعلوم الطبية .

أولاً العلوم الرياضية

الدكتور فؤاد محمد رجب

الاستاذ بكلية الهندسة بجامعة القاهرة

تدل بحوثه وانتاجه الغزير على تمكنه من علمه ، ودأبه على ممارسة البحث ، وكلها منشورة فى أمهات المجلات المعنية بنشر الجديد والاصيل ، وتعتبر اضافات قيمة فى موضوع دوال ماكروبرت ودوال بسل والتعبير عن تكاملات حواصل ضربها .

ثانياً العلوم الفيزيقية

الدكتور نايل بركات محمد حسنين بركات

الأستاذ بكلية العلوم بجامعة عين شمس

تعنى بحوثه بتكوين هدب التداخل الضوئى واستخداماتها فى قياس الفرق فى المسير الضوئى لامكان تقدير سمك الأغشية الشفافة الرقيقة وايجاد معامل الانكسار لخيوط النسيج الطبيعية والصناعية ، كما تتناول قياس التغيير فى الطول عند الانعكاس عن السطوح المعدنية الرقيقة .

وهذه البحوث التى تدل على دراية عميقة بعلم البصريات الفيزيقية ، مع الكفاية الممتازة فى اجرائها والاشراف على من يتعاون معه من طلاب البحوث ، تعد اضافة هامة من النواحى الاكاديمية ، وهى ذات أهمية تطبيقية كبيرة فى الصناعة الحديثة . فالقياس من أجل دقة الضبط فى الانتاج هو من أخطر الوسائل لضمان جودته . ولهذا فان جهوده العلمية بالجامعة والتى يكملها باشرافه على قسم القياسات الضوئية بالمعهد القومى للقياس والمعايرة بالمجلس الأعلى للبحث العلمى تربط البحث الاكاديمى بالبحث التطبيقى النافع .

ثالثاً العلوم الجيولوجية

الجيولوجى درويش مصطفى الفار

جيولوجى بالمتحف الجيولوجى بالقاهرة

ان البحث الذى تقدم به ، هو كما ذكرنا سابقا ، كان احد الأسباب المباشرة التى أدت الى أن أصبحت الجمهورية العربية

المتحدة دولة منتجة للفحم ، اذ قام بدراسة جيولوجية مفصلة لمنطقة جبل المغارة ، فعمل خريطة جيولوجية لها بعد أن أثبت بالدراسات الأساسية وجود عدة تكوينات من النوع الذى يوجد به الفحم فى المعتاد ، مما جعله يوجه اهتمامه الى هذه التكاوين بالذات . وادت جهوده ومثابرته الى اكتشاف الفحم بالفعل بكميات اقتصادية مما دعا الى قيام مشروع استغلال الفحم بجبل المغارة الذى افتتح أول منجم له عام ١٩٦٤ .

كذلك أوضح بحثه أن صخور الحقب الجورى فى المغارة يمكن تقسيمها الى عدة تكاوين ، مستعينا فى ذلك بما حدث فى المنطقة فى ذلك الحقب الجيولوجى من تذبذب فى مستوى البحر .

وقد كانت ملاحظته الى ظاهرة التغيير الدائرى خلال ذلك الحقب ، وما نبه اليه من وجود التكاوين الثلاثة الشاطئية النفاذية التى قد تحمل الفحم ، هى من أهم النتائج العلمية التى وصل اليها ، اذ أن وجودها يعطينا أملا متزايدا فى استكشاف تكاوين فحمية أخرى بخلاف تكوين موقع المغارة الذى يستغل الان .

وبالاضافة الى ذلك ، فقد أثبتت النتائج الدراسية لبحثه وجود أنطقة جديدة فى الحقب الجورى المصرى لم تكن معروفة قبل الان ، وذلك من خلال دراسة الحفريات التى جمعها ، اذ أثبتت وجود أنطقة التوداسى فى جبل المغارة ، مما لم يكن معروفا من قبل .

والجدير بالتقدير حقا أن الجيولوجى درويش الفار تلقى جميع دراساته العلمية بمصر ، باذلا جهده الدءوب ، دون أى خبرة أجنبية معاونة سواء عن طريق الدراسة بالخارج أو الانتفاع بخبراء أجانب .. فهو جهد مصرى خالص بلغ مرتبة عالية من التفوق والاصالة .

رابعاً العلوم الكيميائية

١ ـ الدكتور محمد كامل محمود

الاستاذ الباحث بالمركز القومى للبحوث ، والمشرف على معهد بحوث النسيج بالمجلس الاعلى للبحث العلمى . تعالج بحوثه تحضير بعض الأصباغ الجديدة للافادة منها فى صناعة النسيج كذلك اكتشف طرقا جديدة لتعطين سيقان نبات الكتان ونباتى التيل والجوت ، بالاضافة الى انتاج مشتقات للنشا من النشا المحلى تصلح كعامل لتقليل الفاقد من الماء من طفلة حفر الآبار وفى صناعة النسيج وغيرها من الصناعات . ومعظم بحوثه بذلك ، الى جانب كونها اضافات قيمة للعلم ، انما تتجه الى النواحى التطبيقية ، وكذلك يمكن الافادة منها فى ايجاد بديل لبعض المواد التى تستوردها الجمهورية العربية المتحدة بما يدعم اقتصاديات البلاد .

ولا ريب أن هذا الاتجاه المفيد من البحوث التى لا تنعزل عن المجتمع ، وخطط تنميته ، هو المهمة الاساسية لمراكز البحث العلمى فى بلادنا ، وبخاصة المركز القومى للبحوث وما يتبعه من الوحدات العملية ذات الارتباط المباشر بالصناعة والزراعة والصحة العامة ، وكذلك معاهد البحوث النوعية المتخصصة التى تزداد الحاجة الى الاستزادة منها وتدعيمها ، بما يتفق مع تطورنا العلمى والتكنولوجى ويرتبط بنهضتنا الاقتصادية والاجتماعية .

٢ ـ الدكتور سامى كيرلس طوبيا

استاذ الكيمياء غير العضوية بكلية العلوم بجامعة عين شمس

تقدم ببحوث مبتكرة فى موضوعات مختلفة فى مجالات كيمياء التربة والكيمياء غير العضوية والكيمياء التحليلية . وقد استخدم فيها وسائل علمية حديثة تختلف فى نواحى تطبيقها ، وقد ادت هذه البحوث الى نتائج هامة فى مجال التبادل الأيونى ودراسة المتراكبات ، كما لم تغفل الجانب التطبيقى ، فالقت الضوء على خصائص بعض أنواع الطفل والطين المصرى خاصة فيما يتصل بظروف امتزاز الفوسفات ، وامكان استغلال خامات المنجنيز منخفضة الرتبة وخام الموتازيت المصرى .

٣ ـ الدكتور محمد يوسف محمد بكر

أستاذ مساعد التكنولوجيا غير العضوية بكلية الهندسة بجامعة الاسكندرية

تقدم ببحوث ذات طابع علمى وتطبيقى ، تتصل بدراسات على الخامات المصرية التى لم يسبق الاهتمام بها ، والقى الضوء على امكان تحقيق الحصول على خامات محلية يمكن الافادة منها لسد النقص . ولا ريب أن بحوثه تخدم الانتاج الصناعى وأن نجاحه فى تحضير هيدروكسيد الالومنيوم من الكاولين المصرى يغنى بذلك البلاد عن استيراد أكسيد الألومنيوم الذى يدخل فى صناعات كثيرة مثل العوازل الكهربائية وصناعة الالومنيوم والخزف وغيره ، وكذلك فان نجاحه فى انتاج كبريتات الالومنيوم من الكاولين المصرى يعتبر أمرا هاما يعاون على وقف استيراد هذه المادة من الخارج .

خامساً العلوم البيولوجية

١ ـ الدكتور محمد ابراهيم نجيب

أستاذ مساعد النبات بكلية العلوم بجامعة القاهرة

قام ببحوث علمية متعددة فى فسيولوجيا النبات والكيمياء الحيوية ، وتتضمن دراسة مستفيضة عن تأثير حامض البنزويك ومشتقاته على أوراق نبات الشعير . وكذلك تتضمن دراسة شاملة على تميؤ (تكوين مركب مائى) متعدد السكريات ، بالاضافة الى دراسات عن أيض الكربوهيدرات والنتروجين فى الفطر والذرة ونبات الدخان ، وتأثير بعض العوامل على مختلف العمليات الفسيولوجية فى النبات .

٢ ـ الدكتور محمد سعد الدين كراوية

الاستاذ المساعد بكلية الصيدلة بجامعة القاهرة

تتضمن بحوثه دراسات هامة فى مجال التحليل الكروماتوجرافى وتطبيقه فى فصل المكونات الأساسية لبعض الزيوت الطيارة وتقييمها ، وقد تحققت بها مزايا تفوق كثيرا طرق المعايرة الحالية لهذه الزيوت والتى تحويها الدساتير المختلفة .

كذلك اشتملت هذه البحوث على دراســـــة وافية لبعض النباتات الطبية فى البيئة المصرية ومحتوياتها القلويدية فى أثناء مراحل نموها وتأثير المخصبات النيتروجينية والرى على محصول النبات ومحتوياته من القلويدات ، وكذلك دراسة تجريبية على تأثير أشعة جاما على بذور نبات السكران .

سادساً العلوم الهندسية

١ ـ الدكتور عبد الفتاح صالح ديوان

أستاذ الانشاءات بكلية الهندسة بجامعة الاسكندرية

تتسم بحوثه بالوفرة والتنوع والاصالة والتعمق فى حســـاب المنشآت المحددة اســـتاتيكيا . ولهـــا فائدة تطبيقية محققة للمشتغلين بالهندسة الانشائية .

٢ ـ الدكتور محمد محمود خليفه

أستاذ مساعد بقسم الكهرباء بكلية الهندسة بجامعـــة القاهرة

قام ببحوث كلها فى موضوعات الدوائر الكهربائية وهندسة الجهد العالى ، يتضح فيها الجهد الكبير والنتائج القيمة .

٣ ـ الدكتور عبد المنعم يوسف بلال

مهندس بمصنع ٣٣٣ الحربى بالهيئة المصرية العامـــة للطيران

تتسم بحوثه بالتعمق النظرى فى موضوع يشغل الباحثين فى الوقت الحاضر فى ميدان الملاحة ومركبات الفضـــــاء ، وذلك باستخدام الرياضيات الحديثة بكفاءة كبيرة .

٤ ـ الدكتور عبد السلام محمد سعيد

كبير اخصائيين بقسم البتروكيمائيات بوزارة الصناعة

وتقع بحـوثه فى مجـــال عملية فصـــل المواد بالطـــريقة الكروماتوجرافية الفازية ، وتتسم بالاصالة والعمق .

سابعاً العلوم الزراعية

١ ـ الدكتور بكير عطيه

أستاذ مساعد وقاية النبـــات بكلية الزراعـــة بجامعة القاهرة

تتناول بحوثه ديدان النيماتودا فى مجال وقاية النبـــاتات ، ودراسة الانواع التى تصيب المحاصيل الاقتصادية ، وتمييزها ودراسة أعراض الاصابة فى مختلف أنواع المحاصيل ودرجـــة مقاومة الأصناف المختلفة لهذه الاصابة ، والدور الذى تلعبه فى قتل الامراض النباتية ، والعوامل التى تساعد أو تحد من تكاثرها وانتشارها وايجاد الطرق الملائمة لمقاومتها .

وقد توصل الى نتائج لها أهميتها التطبيقية بالنسبة لوقاية المزروعات ، وتعتبر هذه البحوث رائدة فى ميـــــــدان ديدان النيماتودا الضارة بالزراعة فى الجمهورية العربية المتحدة ،والتى لم تلق اهتماما كافيا بها فى الماضى ، وان تنبهت لها الهيئـات العلمية فى الجامعة والمركز القومى للبحوث الذى يشرف عـلى بعض البحوث به ، ووزارة الزراعة .

٢ ـ الدكتور حسنى عبد الرحمن محمد

أستاذ مساعد بحوث أمراض النباتات بالهيئة الزراعية المصرية

شملت مجموعة بحوثه نواحى متعددة تستهدف مقاومة أهم الأمراض الفطرية ، وتتميز النتائج التى توصل اليها بانها ذات قيمة علمية وتطبيقية هامة فى برامج التربية واستنباط الأصناف المحسنة ، وحل مشاكل الانتاج التى تواجه أهم محاصـــــيلنا الزراعية .

ثامناً العلوم الطبيـــة

١ ـ الدكتور حسن حسن خليل

الاستاذ المساعد بكلية الطب بجامعة الاسكندرية

اكتشف طريقة جديدة تعتمد على التخفيف الحرارى لقياس خرج القلب فى الانسان ، وتمتاز بالسهولة والدقة وامـــكان اجراء التقييم بواسطتها على المريض نفسه عدة مرات متتاليـــة تحت ظروف مختلفة دون أن يكون لها مضاعفات أو ازعاج له .

٢ ـ الدكتور محمد سيف الدين محمد

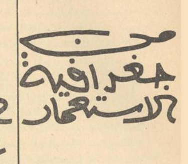
اخصائى طب المناطق الحارة والنظائر المشعة بمعهـد الابحاث بوزارة الصحة

تهدف بحوثه المبتكرة الى معرفة التغييرات التى تحدث فى بعض انزيمات المصل فى مرض البلهارسيا بدرجاته المتفاوتة ، كما تتبع توزيع واخراج الانتيمون المشع بعد حقنه ، وتقارن طرق العلاج المختلفة مبينة أنجعها وأفضـلها فى عـلاج مرض البلهارسيا ، كما كشف عن طريقة جديدة لتقييم انزيم كولين استريز .

●

تحية لشباب العلماء ، وتهنئة ..

ودعوة الى مواصلة جهودهم الخلاقة فى البحث والابتكار ، والتزام مزاوجة البحث العلمي والتكنولوجي بمشاكل مجتمعنـــا بما يعاون على تحقيق خطط التنمية القومية ووقوفنا فىالصفوف الأولى بين الدول حاملة الوية التقدم والحضارة .



وبين عدم الانحياز

دراسة في استراتيجية السياسة العالمية

بقلم الدكتور جمال حمدان

٥

النظرية العامة في الاستراتيجية العالمية

بمعنى آخر، انها نظرية عامة في الاستراتيجية العالمية، تلك التي آن لنا أن ننشدها بعد اذ تتبعنا، في موضوعية تقريرية بقدر الامكان، مراحل التاريخ وأدوار الصراع .

ولسوف تكون مثل هذه النظرية بطبيعتها، وبالضرورة، محاولة شخصية تقديرية أكثر منها موضوعية تقريرية، يجوز أن تكون موضع خلاف أو محل تعديل، ولكن هذا لن يقلل من خطرها، لأنها - بالاسقاط المستقبلي - يمكن دائما أن تخضع للتحقيق والاختبار، فاذا ما نجحت فيمكن أن تكون بوصلة للمستقبل ومؤشرا للتنبؤ الاستراتيجي . وهي بهذا جديرة بأن تكتسب قيمة كبرى في التطبيق العملي عند الاستراتيجيين والساسة الى جانب قيمتها الأكاديمية للجغرافي والمؤرخ وطالب العلوم السياسية .

ونبدأ على الفور فنقول ان الذى قدم مثل هذه النظرية العلوية الطموح هو الجغرافي السياسي الكبير هالفورد ماكيندر، الذى طالما اعتمدنا في بحثنا هذا على كثير من الحقائق والتفاصيل التاريخية التي أوردها في عرض نظريته. ومانعرف محاولة لوضع مثلها قبله الا اقتصرت على جزيئات ضيقة غير مكتملة، ولا بعده الا وكانت تعديلا له أو تعليقا عليه . فقبله تكلم الجغرافي الألماني الكبير راتزل في ١٩٠٠ كثيرا عن قوة البر ازاء قوة البحر، وسبق ماكيندر الى التنبؤ بأن النصر النهائي سيذهب الى قوة البر بفضل تفوق مواردها (١) .

وقبله كذلك تكلم الأميرال ميهان عن قوة البحر ودورها في التاريخ في كتابه Influence of Sea Power on History . وهو - الذى كان يكتب في عصر سيادة بريطانيا المطلقة على البحار - يرى أن الغلبة في الصراع من أجل السيادة العالمية مقدرة للقوة البحرية بفضل مرونتها وحريتها في الحركة وامكان اعتمادها على موارد ما وراء البحار . وعلى

(١) Bowen, «Geog. of Nations», p. 4.

هذا الأساس دعا بلده الولايات المتحدة الى بناء قوة بحرية ضخمة تتكافأ مع قاعدتها الأرضية العظيمة من ناحية ، ومحيطيها الهائلين ، من ناحية أخرى ، وطالب بحفر قناة بنما لتتحول بها من دولة ساحلين الى دولة ساحل واحد ، وحدد مجال نفوذ الولايات البحرى بغرب الأطلسى وشرق الهادى ، واعتبر أن الدفاع عن الولايات المتحدة لا يبدأ عند سواحلها بل عند حدود هذا المجال البحرى ، ورأى أن بريطانيا هى الحليف البحرى الطبيعى للولايات ، وتنبأ بعد هذا بأهمية جزر الهادى هاواى والفلبين، كقواعدأمامية متقدمة للدفاع،كما تنبأ بخطورة جزر الكاريبى بالنسبة لبرزخ بنما ، وأوصى بضرورة السيطرة على هذه وتلك ، أى دعا الى الاستعمار البحرى بصراحة (٢) .

ومن الواضح أن جميع آراء وتوصيات ميهان قد نفذت بالفعل حوالى دورة القرن فى ادارة تيودور روزفلت ، وواضح كذلك أن دعوته متفائلة بالنسبة للقوى البحرية اذ يبشرها بالانتصار ، على أن الأوضح أنها لا تقدم نظرية استراتيجية كاملة بمعنى الكلمة وان فسرت جانبا من الحقيقة . بالاختصار، انه قدم آراءه فى اطار ومجال أمريكى أولا ، وفى ظل عصر السيادة البحرية القائمة ثانيا .

أما بعد ماكيندرفليس ثمة الا تعديلات وتحققات على النظرية ، تملأ ثغراتها أو توضح معالمها دون أن تهز أركانها على الأرجح . ولعل أهم هذه التعليقات ما جاء من أقلام الجغرافيين البريطانيين ايضا ، فوست وفيرجريف وايست ، ثم العالم السياسى الأمريكى سبيكمان . فكان فوست أكثر حذرا فى تفسير الحقائق الطبيعية والبشرية، الأمر الذى دعم النظرية أكثر مما قوضها . أما فيرجريف فقد كتب كتابا كاملا عن « الجغرافيا والقوة العالمية » تبدو فيه بلا جدال افادته الكبيرة من ماكيندر مثلما يبدو فى نهايته تحديد أدق وأوضح لخطوط النظرية أثراها بالتأكيد . بل سنرى أن كتابه هذا سيقرن فى الترجمات الأجنبية فى الخارج بكتابات ماكيندر . اما سبيكمان فقد أدخل تعديلات جوهرية على صلب النظرية قد تصل الى حد الانتقاض عليها . وسنعرض نحن أولا لنظرية ماكيندر ثم نردفها بتعديلاتها وتفريعاتها المختلفة هذه .

(٢) الجيوبولتيكا . جـ ١ ص ٢٠٧ - ٢٠٩

نشر ماكيندر أساسيات نظريته فى ١٩٠٥ فى مقال قصير ، وسعه الى كتاب فى ١٩١٩ ، ثم عاد فى مقال اخير فى أثناء الحرب الثانية ليعدل بعضا من آرائه لتتفق مع تطورات السياسة العالمية (٣) . وقد بدأ بالنظر الى العالم ككل ، فوجده يتوسع بالتدريج عبر التاريخ نحو وحدةكوكبية. فمع تطور الحضارة، ولا سيما منها وسائل النقل والمواصلات، اتسع نفس الحركة البشرية ومدى الترابطات الانسانية ، الى أن كان القرن التاسع عشر فوحدت القاطرة القارات والباخرة المحيطات ، وفى القرن العشرين أحكمت الطيارة نسج الجميع فى وحدة كوكبية شاملة حتى لم يعد هناك « اقليم كامل متكامل اقل أو أكثر من سطح الأرض جميعا » .

وعلى هذا نظر ماكيندر الى العالم القديم كقارة واحدة ضخمة ذات ثلاثة فصوص ملتحمة يتوسطها اسما وفعلا البحر المتوسط وتضم ثلثى مساحة اليابس ودعاها « الجزيرة العالمية » World Island وتضم الجزيرة العالمية وحدها سبعة أثمان سكان العالم ، بل ١٥ على ١٦ اذا أضفنا الجزر التى تحف بسواحلها . أما القارات الأخرى : الأمريكتان واستراليا ، فلا تزيد مساحة عن ثلث اليابس ، وسكانها عن ١ على ١٦ من البشرية . فهى اذن لا تزيد عن أن تكون أقمارا صغيرة مبثوثة حول الجزيرة العالمية وتدور فى فلكها . والكل يقع فى محيط واحد وان تعددت أسماؤه هو « المحيط العالمى World Ocean » .

ثم نظر ماكيندر الى هذه الجزيرة العالمية فوجد لها قلبا يمثل محور ارتكازها ونواة العالم القديم دعاه أولا منطقة الارتكاز Pivot Area ثم عدله الى قلب الأرض Heartland. وقلب الأرض فكرة طبيعية مركبة ، هى محصلة عناصر ثلاثة : سهولة التضاريس ، الصرف الداخلى ، وسيادة الحشائش. وعلى هذا الأساس الثلاثى يمتد الهارتلاند من حوض الفولجا غربا حتى سيبريا شرقا ، وقلب ايران جنوبا . وهو بهذا يضم مساحة ضخمة متصلة بلا انقطاع من أوراسيا تبلغ ٢١ مليون ميل، وتبتلع كل الاستبس الأسيوى ، فيبدو كما لو كان قارة داخل قارة الجزيرة العالمية .

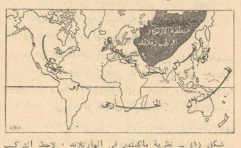
(٣) Geographical Pivot of History; Democratic Ideals & Reality; «The Round World & the Winning of Peace», Foreign Affairs, 1943, pp. 595-605.

ولأن الهارتلاند سهلى فى مجموعه ، عشبى فى غطائه ، فهو منطقة الرعاة بالضرورة واقليم حركة الخيالة والفرسان بامتياز . ولأن الهارتلاند منطقة صرف داخلى تضيع انهارها فى قلب القارة فى بحار داخلية أو تنتهى مشلولة الى المحيط المتجمـــد فى الشمال ، فهى منطقة لا يمكن للاســاطيل البحرية الساحلية أن تصعد فيها ، وبالتـــالى لا يمكن أن تلجها . انها المنطقة الوحيدة على سطح الأرض التى تترامى مساحتها بما فيه الكفاية لكى تبتعد ابتعادا سحيقا عن البحـــار والسواحل ، وبالتـــالى تمتاز بحصانة طبيعية تامة ضد الغزو البحرى .

ومن ثم فهى يمكن أن ترسل تبـــاعا بموجات الفرسان والرعاة على الأقاليم المجـــاورة ، ولكن يستحيل على تلك الأقاليم أن تتبعها داخل الهارتلاند لترد عليهـا . وبالفعل فان التاريخ يسجل عشرات الموجات والغزوات التاريخية ، ابتداء من الهـــون والآفار حتى المغول والأتراك والتتـــار ، خرجت من الهارتلاند تضرب فى كل اتجـاه دون رادع حقيقى يتعقبها فى عقر دارها . ومعنى هـذا أن الهارتلاند يمكن أن يهاجم لكنه لا يهاجم : انه قلعة دفاعيـــة طبيعية – أعظم قلعة دفاعية – على الأرض ، وأضخم معقـــــل لقوة البر ، وأمثل نمـــوذج للدفاع بالعمق .

وقد ظلت قوة الهارتلاند محـدودة ما بقيت كل قاعدة اقتصادها الرعى وكل قوتها البشرية الرعاة . لكن الأمر اختلف تماما حين تحول الى اقتصاديات الزراعة والصـناعة الحديثة ، واستقرت جـــذور السكان فى الأرض وتضخمت قوتهم البشرية عدديا . وقد حدثت هذه الثـــورة الحقيقية حين وحد من مسكوفى ، وورثت الروســـيا امبراطورية المغول ، وحلت حركة القطار محل حركة الخيل . ولعل أثر القطار كان أخطر فى الهارتلاند منه فى أى منطقـة أخرى فى العالم ، فقد أصبح أداة توحيده سياسيا واستراتيجيا .

وما الضغوط التى مارستها الروســيا والاتحاد الســـوفييتى فى تاريخهمـــا الحديث على دويلات البلطيق وبولنده وشرق أوربا وتركيـــا والشرق الأوسط وايران والهند والصين الا الترجمة الحديثة للضغوط التى سبق أن مارسها رعاة الاستبس على جميـع حواف الهارتلاند . والآن – ولأول مرة فى التاريخ – تحتل قلعة الهـارتلاند حامية كافية فى العدد وكفء فى العدة .



شكل (١) – نظرية ماكيندر فى الهارتلاند ، لاحظ التركيب الحلقى حول منطقة الانعكاس

وعلى الطرف النقيض من الهـــارتلاند تعـــرف ماكيندر على نطاق ساحلى محيطى بحت ضخم يغلف الجزيرة العالمية على شكل هلال متصــــل بدرجة أو بأخرى . ذلك هو « الهـــلال الخارجى أو الجزرى Outer or Insular Crescent » الذى يضم بريطانيا وكندا والولايات المتحدة وجنوب أفريقيـــا واستراليا واليابان . وهذا النطاق هو مهد القوى البحرية ويتمتع ، منذ الكشوف الجغرافية ، بحركة وحرية الملاحة على أوسع نطاق فى المحيط العالمى . وهو الذى وضع هيكل الاستعمار البحرى كنظـــام كامل فى العصر الحديث .

وأخيرا ، وبين الهارتلاند البرى البحت والهلال الخارجى الجزرى البحت ، يضع ماكينـــدر نطاقا ثالثا يسميه « الهلال الداخلى Inner Crescent » يضم المانيا ، النمسا ، تركيا ، الهند ، والصين . والنطاق بطبيعته برى جزئيا ، محيطى جزئيـــا . ومن الواضح أن هذا يقـــابل ما وصفناه من قبـــل بالمنطقـــة الأمفيبية أو البينية . ولكن لعـل خير تسمية له هى ما قدم فيرجريف ، اذ دعـاه بمنطقة الارتطام أو الالتحام Crush Zone (٤) . وهى تسمية موفقة للغاية لأنها تعبر عن طبيعته كضحية للتصـــادم وكأرض للمعركة بين الهـــــارتلاند والسواحل .

وقد تعمق ماكيندر التجربة التاريخية للسواحل الهامشية فى صراعها مع القوى القارية ، فوجد أنه رغم سيادة القوى البحرية المطلقة ممثلة فى بريطانيا على البحار ، ورغم ما يبدو فى القرن التاسـع عشر

(٤) Geography & World Power, p. 334.

وفى الحربين العالميتين ، من أن كفة القوى البحرية هى الراجحة ونجمها هو الصاعد ، الا أن هذه نظرة جزئية وللتاريخ فى مجموعه درس آخر • فهو نذير دائم للقوى الساحلية البحرية ، وتحذير لها من أن تطمئن تماما الى تفوقها وسيادتها •

حقا ان الوحدات الساحلية البحرية تمتاز بنمو مبكر Precocious بفضل ما تتمتع به من حماية طبيعية ، ولها بحكم حركتها الطلقة واتصالاتها وانفتاحها على العالم فضل المبادرة الى التحضر والثروة سواء بالتجارة أو بالاستعمار، وبالتالى فلها فضل السبق الى القوة • ولكنها فى النهاية تعانى من صغر القاعدة الأرضية ان لم تكن ضآلتها أحيانا • وفى المدى الطويل لا تلبث الوحدات القارية الضخمة أن تلحق بركب التطور والحضارة، فتنطلق من قاعدة ارضية فسيحة غنية منوعة نحو السواحل والبحار • وعندها تسقط لها الوحدات البحرية كالثمرة الناضجة كما لو بحكم القدر •

وما أكثر الأمثلة فى درس التاريخ : بمجرد أن وحدت ايطاليا تحت روما ، أصبحت صقلية تابعا لشبه الجزيرة ، • وبمجرد أن نضجت اليونان سياسيا وماديا ، فقدت كريت لها استقلالها وقوتها وكانت من قبل مركز الحضارة والسيادة • وبمجرد أن ظهرت قوة مقدونيا الأكثر قارية سقطت لها اليونان الأكثر بحرية ، وبمجرد أن ظهرت قوة روما سقطت لها اليونان(٥)

هكذا قد تبدأ الغلبة والسيطرة للجزر على أشباه الجزر ، ولأشباه الجزر على الوحدات القارية ، ولكنها تعود فى النهاية لتستقر فى أيدى الوحدات القارية الضخمة • من هنا يرفع ماكيندر صيحة التحذير للقوى البحرية ، ويقرع نواقيس الخطر بالنسبة للمستقبل ، ويرفض أن يخدعه تفوقها الحالى أو القريب ، ولا يجد مبررا لأن يفترض أن المستقبل يمكن أن يختلف عن الماضى •

وفى هذا السياق يعود ماكيندر الى الحاضر فيجد أن « رجحان كفة القوة فى صف دولة الهارتلاند جدير بأن يؤدى بها الى توسعها على حساب الأراضى الهامشية فى أوراسيا وبالتالى يمكنها من ان تجند مواردها القارية الضخمة لبناء الأساطيل البحرية ، ومن ثم تكون الامبراطورية العالمية على مرأى النظر • ومن الممكن أن يحدث هذا لو أن ألمانيا تحالفت مع الروسيا » (الاتحاد السوفييتى) ، أى اذا اتحد الهارتلاند بصورة أو بأخرى مع الهلال الداخلى ، سواء كانت السيطرة فى هذا الاتحاد للروسيا أو لألمانيا ، وسواء تم هذا الاتحاد بالغزو او بالاتفاق •

وعند هذا الحد يتضح بجلاء أن شرق أوربا هو مفتاح الهارتلاند • وبالتالى يصل ماكيندر الى معادلته الثلاثية الشهيرة التى تلخص كل نظريته التى جاءت أحداث الحربين العالميتين مصداقا لكل فروضها :

من يحكم شرق أوربا يسيطر على الهارتلاند •

من يحكم الهارتلاند يسيطر على الجزيرة العالمية •

من يحكم الجزيرة العالمية يسيطر على العالم •

وفى هذا الضوء يرى ماكيندر أن الحرب العالمية الأولى وأكثر منها الثانية هى حرب مباشرة بين القاريين والساحليين ، بين قوى البر والبحر بلا أدنى جدال • وفى كلتا الحربين حاولت ألمانيا أن تخضع الروسيا أو الاتحاد السوفييتى لتسيطر على الهارتلاند • واذا كان قد حدث العكس بالفعل ، وانتهت الحرب الأخيرة بسيطرة الاتحاد السوفييتى على كل شرق أوربا بما فيه شرق ألمانيا ، فان هذا لا يغير من النتيجة فى شىء ، وانما يستبدل بألمانيا الاتحاد السوفييتى كالقوة التى تسيطر على الهارتلاند ومفتاحه شرق أوربا، ومن ثم التى يمكن أن تسيطر بعدها على الجزيرة العالمية ، فالعالم فى التحليل الأخير •

وهو يرى ان الاتحاد السوفييتى قد خرج من الحرب وهو أعظم قوة برية على وجه الأرض ، وأكثر من ذلك ، وهو فى أقوى وضع دفاعى استراتيجيا ، بينما يجد أن الجزر البريطانية فى المحيط المتوسط (الأطلسى) أصبحت فى عالم المردة الجديد أشبه شىء بمالطة فى البحر المتوسط ، وليس هناك ما يمنع لذلك من أن تقع فى يد قوة قارية بالغزو أو على الأقل ان تزداد التحاما بالقارة فى سياستها ومصيرها • وهذا الوضع برمته يعيد الى الأذهان بقوة درس التاريخ ما بين القوى البحرية الصغيرة (ولكن السابقة) والقوى البرية اللاحقة (ولكن الضخمة) •

(٥) Democratic Ideals, pp. 50 et seq.

وعلى هـذا فمستقبل العالم يتوقف على حفظ التوازن فى القـوة بين الأقاليم السـاحلية وبين القوى الداخلية المتوسعة • وفى سبيل هذا التوازن نصح ماكيندر بخلق نطاق من الدول الصـغيرة المتمـاسكة فى شرق أوربا ــ الصف الأوسـط Middle Tier كما دعاه ــ حتى يفصل بين الهارتلاند والقوى الساحلية ويعزله عنها • وقد تحقق هـذا بالفعل منذ فرساى ، ولكن هـذا الصف الاوسط نفسه أصـبح الآن جزءا من الكتلة الشرقية ، أى ارتبط الهلال الداخلى بالهارتلاند أوثق الارتباط • ولهذا فان التـوازن المطلوب لا بد أن يأتى الآن من جانب الولايات المتحدة ، أكبر وآخر معـاقل القوة البحرية •

ومع ذلك فينبغى أن نلاحظ ان الولايات المتحدة بدورها يمكن نظريا أن تتحول بمنطق ماكيندر الى شئ أشبه ببريطانيا فى المحيط الأطلسى • فلو أن هارتلاند الاتحاد السوفييتى الذى يحكم شرق أوربا توصل يوما ما الى السيطرة على الجزيرة العـالمية ، فان العالم الجديد سيصبح محاصرا من الشرق ومن الغرب كجزيرة أقل وزنا وقوة بين ذراعى الجزيرة العالمية • وحينئذ يكون هذا قلبا كاملا للوضع الذى كان سائدا قبل الحرب الأخيرة حين بدا الهارتلاند كجزيرة محاصرة داخـل بحر القوى البحـرية ومستعمراتها • وحينئذ تكون الامبراطورية العالمية على مرمى حجر أو على مرأى النظر ••

وأخيرا فان ماكيندر يرى أن الصراع بين القوى البرية والبحرية ، الذى يعبر عن حركة القطار ضد حركة السفينة ، لم يتأثر بمقدم الطيارة ، بل انها لتؤكده بمثل ما تدعم نظريته • ففى رأيه أن الملاحة الجوية والقوة الجوية هى فى الدرجة الأولى سلاح لقوة البر ، انها بمثابة سلاح فرسان أمفيبى جديد ، فى صف قوة البـر أكثر مما هو فى صـف قوة البحر ، لأن الموقع المركزى المتوسط كهـذا الذى يمتلكه الهارتلاند ميزة كبرى فى الحرب الجوية • كذلك تنبأ بأن استخدام القوى البحرية لطـريق كالبحر المتوسط فى الملاحة لن يكون الا بموافقة أو تحت رحمـة قوى البر ، لأن هذه تسـتطيع من قواعدها البرية أن تغلق هذا الطريق بالحـرب الجوية • كما حدد وظيفة بريطانيا منذ القوة الجوية فى أنها مجرد « مطار فى خندق » أو حاملة طائرات كما قد تقول •

ذلك فى أساسياته هو هيكل نظرية ماكينـدر فى الاستراتيجية العـالمية • ويمكن الآن أن نحدد فضله هو وقيمتها هى فى ثلاث • فأولا ، استطاع أن ينظر الى العالم ككل فى ضوء وحـدة الأرض ، وعلى أساس أن العالم قد صار عالما واحدا ، ومن ثم نظاما سياسيا واحدا ــ « نظاما مغلقـا » يعنى • وبهذا كان « أول من أمدنا بفكرة كوكبية عن العالم » وهو فى هذا قد « جند الجغرافيا فى خدمة السياسة والاستراتيجية » كما عبر السفير وينـانت(٦) • وقد كان هدف ماكيندر الأساسى كما قال أن يضع « معادلة جغرافية تستطيع أن تركب فيها أى توازن سياسى » • وبفضـل نظرته الكوكبية الشـاملة استطاع أن يرى جوهر هذه المعادلة فى الصراع بين قوى البر والبحر •

ثانيا ، الى جانب النظرة الكوكبية لم يغفـل النظرة الاقليميـة ، ومن هنا استطاع أن يخـرج بثلاثيته الأساسية : الهارتلاند : الهـلال الداخلى : الهلال الخارجى الجزرى • وهذه لا شك هى الأقاليم السياسية الطبيعيـة الكبرى والأكثر خلودا فى العـالم ، وقد نجح فى أن يتعرف عـلى ملامح وتوجيهات كل منها • ومن الواضـح أن الأقاليم الثلاثة هى فى الحقيقة بناء « حلقى concentric » فثمة فى القلب حول القطب الشمالى يقوم الهارتلاند ، ثم حوله كحلقة وسطى الهلال الداخلى ، وفى النهاية حلقة أوسع وأكبر محيطا هى الهـلال الخارجى • ولن يخفى أن الأسـاس الدفين الذى يحدد هـذه الأقاليم انمـا هو فى النهاية الموقع ــ الموقـع الجغرافى ــ الموقع النسبى ــ الموقـع أعنى قربا أو بعدا من قلب اليابس أو ساحل البحر •

ثالثا ، واخيرا ، لم يكتف ماكيندر بالتشخيص ولكن توصل الى التنبؤ مع انه يعلن أنه ليس هدفه • فقد استطاع من البعد التاريخى أن يضع يده عـلى احتمالات ومصاير الصراع بين قوى البر والبحر • فلم تخدعه شهادة تجربة مرحلية ، ورأى نذر الخطر على الأفق بالنسبة للقوى البحرية ، وذلك رغم أنه ــ بل لأنه ــ شخصيا كان « استعماريا عتيـدا » ، يهمه جدا كيان الامبراطورية البريطانية • وقد جاءت نبوءته ، بعكس ميهان ، تحذيرية متشائمة بدرجة أو بأخرى بالنسبة لمستقبل القوى البحرية • وبينمـا

(٦) Geogr. Journal, 1944, p. 131.

نظر ميهان الى الماضى ليركز على الحاضر ، نظر ماكيندر الى الماضى والحاضر ليركز على المستقبل ·

والشىء الذى ينبغى أن نلاحظه أنه اذا كان ماكيندر قد صنف أقاليم الصراع الاستراتيجى على أساس « الموقع » ، فقد نظر فى الحقيقة الى مصايرها على أساس «الموضع» اى مدى قوة القاعدة الأرضية (بمواردها الطبيعية وقوتها البشرية ودرجتها الحضارية والتكنولوجية ·· الخ) ، فوجد أن المستقبل بعامة ليس للمواقع الممتازة ولكن للمواضع الأغنى ·

•

السؤال الآن : كيف قوبلت نظرية ماكيندر ؟ من المفارقات التاريخية أن هذه النظرية الخطيرة أهملت فى وطنها ، بينما نالت شهرة داوية وعناية فائقة خارجه فى ألمانيا ، وألمانيا النازية بالذات ·· فقد تلقفتها مدرسة « الجيوبولتيك » الألمانية ممثلة فى معهد الجيوبولتيك فى ميونيخ برياسة الجنرال كارل هاوسهوفر ، وترجمتها هى وكتاب فيرجريف ووجدت فيها وثيقة استراتيجية خطيرة ، وأصبحت النظرية أساسا فى فلسفتها · وكثيرا ما اعتمد هاوسهوفر فى كتاباته على كتابات ماكيندر واعترف بدينه له رغم أنه « عدو بغيض » بل لقد عد مقاله عن « المحور الجغرافى للتاريخ » ، « أعظم النظريات الجغرافية العالمية جميعا » وأكد أنه « لم ير قط شيئا أعظم من هذه الصفحات القليلة كرائعة جيوبولتيكية » (٧) · وقد تلقف هاوسهوفر خشية ماكيندر من أن تتحالف ألمانيا والروسيا ليقلبها الى دعوة الى مثل هذا التحالف · والمقول ان هذا بالفعل كان المحرك خلف تحالف هتلر وستالين فى بداية الحرب · فقد ألهم هاوسهوفر رودلف هس بالكثير من أفكاره ، وألهم هذا هتلر بدوره بالكثير منها فى « كفاحى » ·

ولكن الاتجاه الآن هو الى أن تأثير هاوسهوفر على الحكم النازى قد بولغ فيه كثيرا · وبالتالى يكون قد بولغ فى تأثير ماكيندر على السياسة الألمانية (٨) · وأيا ما كان فقد كانت النتيجة لهذا كله أن اتهم ماكيندر بأنه ساعد على وضع أساس العسكرية النازية ، وهو ما نفاه هو بشدة وغضب — وعلى حق — لأنه انما وضع أسس نظريته قبل قيام النازى بثلاثين عاما ·

على ان الحرب الثانية أدت الى « اعادة اكتشاف » ماكيندر فى الغرب واعادة تقييمه ، فاشتد الاهتمام به وبآرائه لا فى مدارس الجغرافيا وحدها ولكن فى الاكاديميات العسكرية والمعاهد السياسية كذلك · بل لقد أصبح ماكيندر بفضلها — سواء لحسن الحظ أو لسوئه ، كما عبر أحد الجغرافيين — أشهر الجغرافيين خارج الدوائر الجغرافية والمهنة · كما عد كتابه واحدا من أخطر الكتب التى ظهرت فى القرن ، فيه من البصيرة والنبوة أكثر مما فيه من السرد والوصف · غير أن البعض يحس أن آراء ماكيندر ربما قد قبلت بروح نقدية أقل مما ينبغى ·

ويمكن أن نحصر النقد الذى وجه الى نظرية ماكيندر فى الشكل والموضوع · فمن حيث الشكل أخذ عليه أنه عدل كثيرا فى حدود الهارتلاند بصورة مربكة ، ولكنه احتج بأن تلك هى طبيعته المركبة التى تقوم على أساس ثلاثى من السطح والنبات والصرف مما لا يسمح بالتحديد الصارم · كما أن تعديله للنظرية فى أثناء الحرب العالمية الثانية يعده البعض طفيفا ولكن لا يكاد يتعرف فيه البعض على النظرية الأصلية ! (٩) ·

وأخطر من هذا تحديده للهلالين الداخلى والخارجى · فلقد ترك ماكيندر منطقة بلا تحديد بين الهلالين تشمل الأراضى المنخفضة وفرنسا وأيبريا وايطاليا ، ولم يضمن الهلال الخارجى فى أوربا الا بريطانيا باعتبارها جزرية محيطية بحتة · ولكن هذه الدول الساحلية قوى بحرية بلا شك رغم أنها أقل بحرية من بريطانيا · بل ان ماكيندر عالج كثيرا من هذه الوحدات فيما بعد فى كتابه على أنها قوى بحر · ولهذا ينبغى أن نأخذ مفهوم قوة البحر أو البر كمسألة نسبية بالتأكيد · من هنا عدل فيرجريف نطاق القوى البحرية ليشمل تلك الدول ، كما يضم اليها مستعمراتها البحرية على سواحل افريقيا وآسيا ·

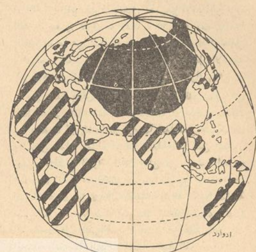
وبالمثل فان ماكيندر لا يرسم الهلال الداخلى كاملا ، بل يترك ثغرات هى لا شك فى صميمه كوحدات الدانوب والبلقان ، كما يغفل الشرق

(٧) Zeitschrift für Geopolitik, 1925.

(٨) G. R. Crone, «A German View of Geopolitics», Geog., Journal, 1948, p. 108.

(٩) Bowen, p. 6.

الأوسط · ومرة أخرى يعدل فيرجريف هذا تمديد « منطقة ارتطامه » من البلطيق حتى الشرق الأوسط فالأقصى بلا انقطاع (١٠) ·



شكل (٢) ـ استراتيجية القوة وأقاليم الصراع السياسي في العالم القديم حسب فيرجريف

أما عن الموضوع ، فقد تساءل البعض عن مدى القوة الحقيقية ـ موارد وسكانا وانتاجا ـ لكل من الهارتلاند والسواحل · وتكفل فوست وايست خاصة بالاجابة(١١) · فتوزيع السكان في العالم القديم يرسم نمطا واضحا جدا في أساسياته · فهناك قاطع محوري كثيف يمتد من غرب أوربا شاملا وسطها وجنوبها ليستمر بدرجة أو بأخرى في الشرق الأوسط حتى يستعيد كثافته في آسيا الموسمية · هذا هو العمود الفقري في ديموغرافية العالم كله ساحلي أو شبه ساحلي ، ويشمل الجزء الاكبر اطلاقا من البشرية · وعلى هذا النطاق

(١٠)

(١١) C. B. Fawcett, «Marginal & Interior Lands of the Old World», Geog., 1947 pp. 1-12; Hans Weigert, Heartland Revisited, in New Compass of the World, 1949, pp. 80-90; W. G. East, «How Strong Is the Heartland?», Foreign Affairs, 1950, pp. 78-93.

يتعامد قاطع آخر من اللامعمور أو شبه اللامعمور ، يبدأ من سيبيريا وينتهي بالصحراء الكبرى ، متداخلا مع نطاق المعمور في منطقة الشرق الأوسط ·

ومن ثم فالهارتلاند يقع أغلبه في اللامعمور ، وأقله متوسط الكثافة · واذا كان الهارتلاند يستمد وزنه الديموغرافي من قطاعه الأوربي غرب الاورال، فانه في آسيا شرق الأورال اما قليل الوزن كما في التركستان أو فاقده كما في سيبريا · هذا بينما أن السواحل تضم نحو الفي مليون نسمة على الأقل· وبصورة عامة تتبع الموارد والانتاج نفس النسبة · المحصلة النهائية أن الهارتلاند قد يكون قلب اليابس طبيعيا ، ولكنه قلب ضعيف ـ ولا نقول قلبا ميتا ـ بشريا · أما السواحل فقد تكون هامشية ولكنها متخمة بالحياة والحيوية ·

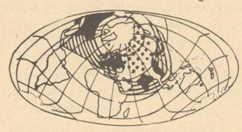


شكل (٣) ـ حزام العمران والحركة حول نصف الكرة الشمالي هذا هو العمود الفقري في هيكل البشرية :

ومن هنا يلتقط العالم السياسي الأمريكي نيكولاس سبيكمان الخيط · فهو يناقش معادلة القوة عند ماكيندر ، ولا يرى أن كفة الهارتلاند ترجح في القوة البشرية أو الموارد المادية ، وينتهي الى أن « من يحكم المناطق الساحلية يسيطر على الجزيرة العالمية » · ومعنى هذا أن سبيكمان يتعارض بصورة مباشرة مع انتهاءات ماكيندر ، ويضع المستقبل في صف القوى البحرية وضد البرية ·

ثمة بعد هذا نقد هام وجه الى النظرية : لقد أغفل ماكيندر ـ أو بالدقة قلل ـ من وزن الولايات المتحدة ودورها كثقل ضخم في كفة القوى البحرية· وحين كتب ماكيندر لأول مرة فلا شك أن قوة

الولايات لم تكن قد اكتملت ودورها الطاغي في سياسة القوة العالمية لم يكن قد بدأ الا بالكاد. أما بعد هذا فقد أمدت الولايات المتحدة العالم الجديد بهارتلاند منافس لهارتلاند العالم القديم، وحددت مصير الحربين العظميين، الى أن انتقل قطب القوة العالمية اليها نهائيا وبصورة حاسمة، بينما تحولت القوى التقليدية في غرب أوربا الى شبه تابع لها.



شكل (٤) ـ الهارتلاند (بالنقط) قلب العالم القديم ولكنه سكانيا قلب ضعيف. وكتلة السكان في العالم (بالاسود) ونطاقه الحركة والمواصلات حول الارض (بالخطوط) تقع على سواحل القارات.

وأخيرا، فان كثرة من النقاد ابتداء من لورد امرى الى الميجور سفرسكي ترى أن الحرب الجوية تقوض دعائم نظرية ماكيندر. وقد رد ماكيندر على هذا ـ ان صوابا وان خطأ كما يلاحظ جلبرت ـ بأن الحرب الجوية تدعم قوة الهارتلاند وصحة نظريته. والاتهام يقوم على أساس أن الطيران قد كشف الهارتلاند للغزو وسلبه مناعته الطبيعية وعمقه الاستراتيجي، أو أنه على الأقل قد حيد الموقف بين قوى البر والبحر.

ولقد كان أمرى في تعقيبه على ماكيندر ١٩٠٤ سباقا في بصيرة ثاقبة الى أن يرى أثر الحرب الجوية على النظرية. فأعلن أنه مع مقدم حركة الطيران الى جانب حركة القطار والبحر فان كثيرا من تلك التوزيعات الجغرافية التي رسمها ماكيندر سيفقد اهميته، وستكون القوى الناجحة هي تلك التي تملك أعظم أساس صناعي، وأضخم قاعدة تكنولوجية. وانتهى الى أنه لن يهم أن تكون في وسط قارة أو على جزيرة، وانما اولئك الذين يملكون القوة الصناعية وقوة الاختراع والعلم سيمكنهم أن يهزموا كل من عداهم.

اما سفرسكي ـ من جيل الحرب الثانية ـ فهو أكبر دعاة القوة الجوية بحسبانها السلاح الفيصل في الحرب الحديثة (١٢). ويلخص بوين الموقف في أن القوة الجوية بمراحلها المختلفة «جعلت من نمط ماكيندر العالمي هراء، ولكن قسط هراء من ادراكه أن القوة في المستقبل تكمن مع الامبراطوريات القارية بفضل تفوق مواردها» (١٣). ومعنى هذا النقد جميعا في الحقيقة أن الطيران قد أفقد عامل «الموقع» الجغرافي قيمته الحيوية، ونقل الأهمية كل الأهمية الى عامل «الموضع» الجغرافي.

وعلى هذا يمكن أن نلخص الموقف النهائي من النظرية في أنه تضارب واختلاف: البعض يعدلها بما ينقضها او يقلبها على رأسها كما فعل سبيكمان، والبعض يقبلها معدلة أو غير معدلة كما فعل الميجور جورج فيلدنج اليوت الذي أعلن في أثناء الحرب الثانية «أنه لا مجال للهروب من منطق ماكيندر» (١٤) كما أن هناك من لا زال يعتقد أنها قد تكون سليمة حتى اليوم، هذا بينما يتوسط البعض فيرى أنها ان صحت في الماضي فهي لا تصح في عصر الحرب الجوية وبخاصة الحرب الصاروخية الذرية.

●

والذي نراه هنا هو أن النظرية اذا عدلت في بعض جزئياتها فيمكن أن تقدم بكل تأكيد مفتاحا عاما Passepartout ومعادلة جغرافية سليمة تلخص كل التاريخ السياسي والاستراتيجي وتستوعب كل تفاصيله وتتفق معها حتى ـ وهذا هو المهم ـ نهاية الحرب الأخيرة، أما بعدها فقد حدثت انقلابات هائلة من أخطر ما عرف التاريخ الحديث لا بد من تحليلها قبل أن نرى انعكاساتها على النظرية. وعلى هذا الأساس، وكخلاصة نهائية لدراستنا التاريخية السابقة، نطرح الآن صورة معدلة للنظرية يمكن أن نركب في معادلتها كل تفاصيل تلك الدراسة وجزيئاتها وتقابل في نفس الوقت النقد الذي وجه الى النظرية.

ونقترح لذلك أن تظل الثلاثية الاستراتيجية تتألف من الهارتلاند والسواحل ومنطقة الارتطام، لكن مع تعديل حدودها. الا أن التعديل الأساسي الذي نقترحه هو ان نحصر هذه الثلاثية في دائرة العالم القديم وحده أكثر منها العالم ككل. أولا لانه في هذا الاطار يمكن للنظرية أن تفسر معظم

(١٢) الجيوبولتيكا. جـ ١ ص ١٥

(١٣) بوين. ص ٥

(١٤) الجيوبولتيكا. جـ ١ ص ٣٤

تاريخ الاستراتيجية السياسية فى العالم وأن تتفق مع أغلب تفاصيله وجزئياته . وثانيا لأن القارات الجديدة بما فى ذلك الولايات المتحدة لم تظهر على مسرح السياسة العالمية الا حديثا وأكثر منها لم تظهر كقوة حاسمة فيصل الا حديثا جدا .

فى هذا الضوء نجد أن الهارتلاند — بحدود ماكيندر — وحدة استراتيجية حقيقية فى التاريخ ، وحدة توسعية بطبيعتها السهلية التى تسهل الحركة وتدعو الى الامبراطورية . وقد وحد الهارتلاند — بعد صراعات داخلية من نوع صراع الأشباه — أكثر من مرة فى التاريخ ومن أكثر من نواة : مرة من ألتاى ، ومرة من طوران ، ومرة أخيرة وحاسمة من الروسيا(١٥) . وكلها — يلاحظ — مراكز هامشية على أطراف الهارتلاند . ولهذا مغزاه الكبير ، وهو أن قلب الهارتلاند نفسه هو أضعف ما فيه بشريا وحضاريا .

ومن المهم جدا أن نلاحظ أن سهولة توحيد الهارتلاند فى قوة قارية الأبعاد جعلته غالبا وحدة سياسية واحدة لا تعرف التجزئة ، وهو الآن برمته يقع فى دولة واحدة أو يؤلف دولة واحدة . وفى هذا يتناقض تماما مع السواحل الهامشية التى تتمزق فى عدد ضخم من الدول المنفصلة . فهناك قوة بر واحدة بالمفرد ولكن قوى البحر تأتى بصيغة منتهى الجموع ! من هذه النقطة يستمد الهارتلاند قوة سياسية واستراتيجية هائلة .

ولكنها فى نفس الوقت تجعل منه دولة خلاسية متعددة القوميات والأجناس مما يمكن أن يمثل خطرا داخليا ، ويعرضه — ان خطأ أو صوابا — للاتهام من جانب الغرب بالاستعمار الداخلى ، بل لقد كانت النازية تنظر الى الاتحاد السوفييتى كامبراطورية أقليات ، وكان من أهدافها أن تمزقها الى وحداتها القومية الطبيعية فى شكل مجموعة دول مستقلة تماما !

ولقد كانت ضغوط الهارتلاند المركزية الطاردة تسعى قديما الى الوصول الى الزراع ، وحديثا الى الوصول الى البحر . وبعد أن كان الصراع بين الهارتلاند وبين المناطق الهامشية يمثل صراعا بين الاستبس والغابة ، أصبح صراعا بين قوة البر وقوة البحر . وفى هذا الصراع لا شك أن الهارتلاند قلعة دفاعية مثالية وغير منفذ لجيوش الزراع قديما وغير مفتوح لأساطيل البحارة حديثا . ولكن مناعته الدفاعية هذه لا تعنى بالضرورة وبالحتم أنه القوة الهجومية المثالية .

فرغم ضخامة قوته وعظمة موارده التى لا جدال فيها ، فان به نسبة كبيرة من الأراضى غير الصالحة للتعمير والانتاج الا من رصيد معدنى ورصيد عمق استراتيجى . ولا شك أن من نقاط القوة فى الهارتلاند اليوم أن السلاف فى أوربا تنمو بمعدل تزايد سكانى أعلى وأسرع بكثير من بقية أجناس أوربا من التيوتون أو اللاتين ، مما عده الغرب خطرا شديدا على المستقبل ودعاه بالخطر السلافى(١٦) . ومع ذلك فان عدد سكان الهارتلاند — قديما أيام الرعى وحديثا بعد تحوله الحضارى — يظل دائما لا يقارن بمجموع سكان المناطق الساحلية الهامشية .

أما السواحل الهامشية — موطن قوة البحر بامتياز — فنحن نرى أن من الضرورى أن تشمل اسكنديناوه والدنمرك وهولندا وبلجيكا وفرنسا ، عدا الجزر البريطانية ، وأشباه جزر البحر المتوسط الثلاث ابتداء من أيبريا حتى اليونان . وكل من هذه لعب دورا بحريا قياديا فى وقت أو آخر ، وكل تاريخ القوة البحرية يدور فى محيطها . وينبغى كذلك — مع فيرجريف — أن نضيف الى مفهوم القوى البحرية فى غرب أوربا الساحلية مستعمراتها عبر البحار فى افريقيا وآسيا ، فقد أصبحت سواحل هذه وتلك امتدادات لقوى البحر .

ونقاط القوة فى هذه الوحدة الاستراتيجية واضحة . فهى اذ تقع فى الهوامش المطيرة والخصيبة من القارة كانت شديدة الكثافة سكانا وطاقتها الانتاجية والبشرية عالية ، وهى فى هذا ترجح الهارتلاند على أساس وحدة المساحة بكل تأكيد . ثم هناك الموقع ، الموقع البحرى الحر الذى يوفر الحركة الطلقة خلال المحيط العالمى . وقد رأينا كيف كان هذا الموقع البحرى مرادفا فى النهاية للاستعمار البحرى .

فقد انتهى هذا الموقع بالقوى البحرية الى الاستعمار ، وانتهى بها الاستعمار الى السيطرة على موارد قارات بأسرها صبت فيها موارد ومكاسب خيالية لم يعرفها سكان الهارتلاند . ويمكن أن نلخص الاستعمار البحرى جميعا فى أنه كان محاولة

(١٥) فيرجريف ، ص ٣٢٨

(١٦) F. W. Notestein et. al., The Future Population of Europe & the Soviet Union. Geneva, 1944, pp. 18 ff.

من القوى البحرية الموجبة فى غرب أوربا للسيطرة على السواحل البحرية السالبة فى افريقيا وآسيا ، وهو بهذا فى النهاية صورة على نطاق شاسع من صراع الأشباه • وبهذا تضاعف الفارق فى الثروة والموارد بين القوى البحرية والبرية • وبفضل هذا الموقع وهذه الموارد قد يمكن أن نفترض أن القوى البحرية الساحلية فى موضع هجومى قوى الى حد بعيد •

ومع ذلك فللقوى الساحلية مواطن ضعف واضحه • فأولا تمثل هذه القوى قمة التفتت والتجزئة والتعدد السياسى • فهنا عشر وبضع عشر من الدول المستقلة • لماذا ؟ لنفس الأسباب الجغرافية الطبيعية التى جعلتها دولا بحرية مثالية • فنطاق القوى البحرية هذا لم يصبح بحريا ملاحيا من الدرجة الاولى الا لأن البحر قد قطعه بالخلجان العميقة والبحار الداخلية الى وحدات طبيعية منفصلة ـ تذكر تعبير شبه جزيرة من أشباه الجزر •

ولكن نفس هذه الحقيقة انتهت به الى قوميات ووحدات سياسية منفصلة كثيرة العدد صغيرة المساحة • وهذا يفسر أولا تلك الصراعات التاريخية الرهيبة بين هذه الوحدات بعضها البعض ، فكل التاريخ الدموى الحديث فى العالم تركز فيها ، وكان الصراع الداخلى بينها صراع أشباه ، القصد منه تصفية القوى البحرية الى قوة سائدة بينها • وقد أخذ هذا الصراع مسارا محددا هو الذى يؤلف هجرة الحضارة والقوة من الجنوب الشرقى الى الشمال الغربى فى داخل النطاق • وقد كان هذا من عوامل ضعف القوة البحرية الكامنة ككل وباستمرار •

هذا التفكك السياسى والضآلة المساحية فى القوى البحرية تتناقض تماما مع الوحدة السياسية الطاغية للهارتلاند وضخامته البالغة • وهذه الصراعات الداخلية بين أعضاء القوى البحرية لم يعرفها الهارتلاند فيما بين أجزائه ، وحينما كان مستوى الهارتلاند الحضارى وقوته العسكرية متواضعة ونفس الحركة البشرية محدودا ، لم يكن هذا التناقض يشكل تهديدا خطيرا للقوى البحرية ، فكان يكفى فى القرن الثامن عشر مثلا أن تتصدى للهارتلاند دولة بحرية واحدة كفرنسا أو بريطانيا ، وفى القرن التاسع عشر كان يكفى دولتان بحريتان كفرنسا وبريطانيا معا •

ولكن حين وصل الهارتلاند الى قمة القوة ، كما هو الحال الآن ، أصبح مجموع القوى البحرية يمثل شقة مساحية ضئيلة بالنسبة لمساحة الهارتلاند تفتقد ميزة الدفاع بالعمق ، وتعانى من التعدد السياسى ، واذا كانت بفضل موقعها البحرى فى موقف هجومى حر فانها فى موقف دفاعى ضعيف • يضاعف من هذا ان غرب أوربا كدول بحرية لا تملك جيوشا برية كبيرة ، بينما الاتحاد السوفييتى كقوة بر يملك أضخم جيش برى فى العالم •

هنا تحتم على الدول البحرية أن تتحد جميعا فى وجه الهارتلاند ، بل أن تلجأ الى سند أقوى على الجانب الآخر من المحيط هو الولايات المتحدة التى هى أصلا امتداد بشرى لغرب أوربا مثلما هى تكملة جغرافية للقوة البحرية • ومن هنا نجد أن حلفا كالأطلنطى ليس فى الحقيقة الا جماع القوى البحرية فى غرب أوربا بالاضافة الى الولايات • وما الحديث الملتهب اليوم عن « وحدة أوربا » اقتصاديا او سياسيا أو اقتصاديا وسياسيا الا رد فعل مباشر لهذا التناقض المزمن بين وحدة قوة البر فى جانب وتفتت القوة البحرية فى جانب آخر •

وعدا هذا ، فان الاستعمار اذا كان من أسباب قوة وتفوق الدول البحرية حينا فهو نقطة ضعف كامنة فيه فى النهاية • فمكاسب المستعمرات المغتصبة موقوتة بالضرورة ، ورهن ببقاء هذا الاستعمار • واذا ما توقف تدفقها أو ضاعت فان القوى البحرية ستجد الأرض وقد سحبت من تحت أقدامها وانكمشت قاعدتها الجغرافية والمادية الاقتصادية ، ويكون عليها أن تنكفىء على مواردها الذاتية المباشرة التى لا تقارن بموارد الهارتلاند • وهذا ما حدث الآن بالفعل بعد ذوبان الاستعمار ، فلم تعد غرب أوربا فى مجموعها بند للاتحاد السوفييتى ولولا قوة الولايات المتحدة من ورائها لما صمدت فى الصراع الجديد •

هذا فيما يختص بالهارتلاند والسواحل البحرية ، الفيل والحوت ، وتبقى أخيرا منطقة الارتطام أو التمساح ••• هذه هى ما دعونا فيما مضى بالمنطقة البينية ، وهى جغرافيا بينية بموقعها بين قوى البر شرقا والبحر غربا ، وتمثل بطبيعتها وبيئتها منطقة انتقال بينهما تجمع بين الصفة البحرية والبرية بدرجات متفاوتة ، وهى استراتيجيا منطقة ارتطام

وجبهة تصادم بين تلك القوى القطبية ومن ثم أرض المعركة الحتمية بينهما ، فلا يستطيع اى منهما أن يصل الى الآخر ويضربه الا بالمرور على هذا الجسر الأمفيبى .

ونحن نحدد هذه الوحدة الاستراتيجية بنطاق يشمل ألمانيا وشرق أوربا والبلقان فيما عدا اليونان ثم الشرق الأوسط بما فيه تركيا وايران والمشرق العربى ، كما نجد له امتدادات فى الشرق الاقصى بين السواحل والداخل . فهى اذن أشبه بقوس أو هلال يحيط بالهارتلاند وتحيط به القوى البحرية ، أى أنها تتوسطهما . ولعل مما له مغزاه ان تكون احدى الحلقات الهامة فى هذا النطاق « الأوسط » هى الشرق « الأوسط » ، بل لعل هناك أكثر من صدفة فى أن ماكيندر يطلق على شرق أوربا والبلقان وما فى تخومه من منطقة الارتطام فى أوربا اسم « الشرق الأوسط الأوربى »(١٧) تأكيدا لفكرة الارتطام المتأصلة فى الموقع المتوسط .

وفى هذا الموقع المتوسط تكمن شدة خطورة المنطقة ـ منطقة الارتطام ـ ودور الجسر بالنسبة لكل من قوى البر والبحر واهتمامها بها أو بالسيطرة عليها . وفى الواقع أن كل تاريخ الصراع بين البر والبحر هو محاولة التحكم فى هذه المنطقة بالذات ، فهى تملك زمام الموقف بين القوى القطبية ويمكن ان ترجح كفة على الأخرى ، وبالتالى فان مصيرها فى النهاية هو الذى يحدد مصير الصراع بين الهارتلاند والسواحل .

ولاشك أن هناك قطاعات معينة من هذا النطاق تمتاز بموقعها وبطبيعتها بقيمة استراتيجية حرجة ، ولعل أهمها هو شرق أوربا فى الشمال والشرق الأوسط فى الجنوب . وليس صدفة بالتأكيد أن معظم من حاولوا البحث عن أخطر المواقع الاستراتيجية فى العالم ـ أيا كانت صحة آرائهم ـ وضعوها فى هذا النطاق أولا وفى هذه القطاعات منه بالذات ثانيا .

مثلا كان تاليران يرى أن اخطر نقطة استراتيجية فى العالم هى مصب الدانوب (١٨) « ؟ » ، وكان بسمارك يضعها فى بوهيميا ، من سيطر عليها سيطر على وسط أوربا ثم على كل أوربا (١٩)، بينما حددها نابليون بمصر ، وبعده ومثله قال

(١٧) Democratic Ideals, p. 122.

(١٨) East Historical Geog. of Europe, p. 368.

(١٩) الجيوبوليتكا ج ١، ص ١٨٥

أندريه زيجفريد « قل لى من يسيطر على قناة السويس أقل لك من يسيطر على العالم »(٢٠) . لا ، وليس صدفة كذلك أن المعارك الفاصلة المصيرية فى الحربين العالميتين الأخيرتين حدثت فى شرق أوربا وفى الشرق الأوسط ابتداء من « الجبهة الشرقية » الى « الحملة التركية » ومن ستالينجراد الى العلمين .

والمنطقة بعد هذا وفى مجموعها اقل مساحة وسكانا وقوة وأكثر تمزقا وتفتتا سياسيا من أى من القوى القطبية . وهى من ثم فى موقف هجومى أو دفاعى ضعيف ، محصورة بين فكى كماشة أو بين شقى رحى . وقد يبدو من هذا لأول وهلة أن التبعية والعجز قدرها الجغرافى والتاريخى وانها ضحية موقعها المتوسط وأن دورها الاستراتيجى لا يمكن ان يزيد عن دور الدول الحاجزة التصادمية التقليدى .

ولكن الحقيقة أن نفس هذه الخصائص وذلك الموقع وطبيعته السهلية من نصيب القوى البرية ، ما جمعت قواها فى تكتلات أو قطاعات اقليمية كبيرة ، فحينئذ يمكن لها أن تلعب دورا مختلفا تماما . ويمكن من هذه الزاوية أن نقسم دور هذه المنطقة عبر التاريخ الى ثلاثة : اما خط خمود سياسى ، واما منطقة رهو سياسى، واما خط استواء سياسى .

خط خمود حين تسقط لاحدى القوتين البرية أو البحرية ، وفى الأغلب الأعم كان شرق أوربا بحكم الموقع وطبيعته السهلية من نصيب القوى البرية ، بينما كان الشرق الأوسط من نصيب القوى البحرية . فمنذ فجر التاريخ وشرق أوربا تكتسحه موجات الرعاة المتواترة ابدا ، ومنذ ظهرت الروسيا وكل تاريخ دويلات البلطيق وبولندا وبروسيا والى حد ما الدانوب والبلقان لا ينفصل عنها الا بالخضوع الفعلى أو التهديد الشكلى . وكل مأساة بولندا فى التاريخ من تقسيم متكرر ، بل وزوال أحيانا لا يخرج تفسيرها عن هذا . وشرق أوربا اليوم ملتحم التحاما عميقا مع الهارتلاند .

أما الشرق العربى فقد كان مستعمرة واحدة كبرى للاستعمار البحرى منذ القرن التاسع عشر ، وكان هذا يشدد قبضته عليه بشراسة وضراوة خاصة بحكم حيوية وخطورة موقعه كالطريق

(٢٠) F. Zeuner, Dating he Past, Lond.

الحقيقى الوحيد الى مستعمراته الساحلية فى الشرق الأقصى •

أما حين تعجز القوتان القطبيتان عن ابتلاع المنطقة تماما فقد تكتفيان باقتسامها وتنازعها : القطاعات الأكثر برية للقوة البرية والقطاعات الأكثر بحرية للقوى البحرية • هنا تصبح منطقة الارتطام والتصادم منطقة رهو سياسى ، منطقة شد وجذب ومد وجزر بين الطرفين . هكذا كان الشرق الاوسط القديم بين فارس وورثتها وبين أثينا وروما حين تقاسم الطرفان المنطقة فى توازن حرج متوتر •

كذلك ففى هذه الحالة كثيرا ما يفرض التفتيت السياسى على المنطقة - سياسة البلقنة - حتى تكون سلسلة من الدويلات الحاجزة • وهذا ما فعله الحلفاء بعد الحرب الكبرى بشرق أوربا والبلقان والشرق الأوسط • وعادة ما تلجأ دول النطاق الى لعبة خطرة هى استراتيجية مضاربة الطرفين ببعضهما وذلك بأمل أن تضمن بقاءها ، كما فعلت ايران طوال تاريخها الحديث • كذلك انتهت الحرب الأخيرة بتقسيم المانيا الى شطرين يخضع كل منهما لأحد الطرفين •

وقد يتفق الطرفان المتصارعان على تحييد جبرى يفرض على دول المنطقة حيث يتوازن نفوذهما ويتعادل ، وبذلك تصبح نوعا من الأرض الحرام أو أرضا بلا مالك no man's land ، وخير ما يمثل هذا فى أفغانستان وتايلاند ، فهما تدينان باستقلالهما القلق الباهت لا الى قوتهما الذاتية ولكن الى تعادل قوى الشد والجذب حولهما •

وأحيانا أخرى قد يؤدى الصراع - بمنطق عكسى - الى الحفاظ على كيان بعض دول المنطقة • والمثل الكلاسيكى النادر هو تركيا • ففى وجه الخطر البرى - الروسيا - الذى هدد أكثر من مرة كيان الامبراطورية العثمانية فى صميمها ، تقدمت القوى البحرية - فرنسا وبريطانيا - بسرعة الى دعمها ومساندتها حتى عاشت بالفعل أطول مما ينبغى •

وبقى فى النهاية دور خط الاستواء السياسى ، وبه نقصد أن ترتفع قوة المنطقة الى مستوى خطورة موقعها لتؤكد وجودها وتفرض نفسها على التوازن العالمى بين قوى البر والبحر وترغمهما معا على التزام حدودهما ، وتمنع الالتحام بينهما بل وقد تخضع احداهما أو كليهما لسيطرتها هى • ومن المهم أن هذا دور أقل حدوثا فى التاريخ حتى ليوشك أن يكون شذوذا عابرا •

ولكن الأهم أن ذلك الدور لم يتحقق الا بعد نوع ما من الوحدة بين أجزاء من المنطقة سواء منبثقة من الداخل أو مفروضة من الخارج • وهناك حالات ثلاث ارتفعت فيها منطقة الارتطام الى هذا الدور ، وهى تتراتب تاريخيا كما تتراتب جغرافيا من الجنوب الى الشمال •

ففى الشرق العربى قامت الدولة العربية الاسلامية فى العصور الوسطى لتضع مركز القوة العالمية فى قلب منطقة الارتطام على حساب كل من القوى البرية والبحرية ، كما استطاعت أن تفسد عليهما خططهما فى التحالف ضدها • ولكن كما أنها بفضل الوحدة قامت ، فبفعل التفكك والانفصال زالت وسقطت لقوى برية المصدر •

ثم يأتى بعد هذا تاريخيا والى الشمال جغرافيا ، المثل التركى حيث احتلت الامبراطورية العثمانية رقعة ارتطامية بحتة ابتداء من العالم العربى حتى البلقان ، ومع ذلك استطاعت أن تكون الى حين قطبا من أقطاب القوة فى عالم العصور الوسطى وطلائع العصور الحديثة • وأخيرا يتحرك القطب شمالا مع ظهور ألمانيا الموحدة التى رنت الى السيطرة العالمية - لا أقل - وكادت تحققها فى حربين عالميتين • ولكن ، وكما حدث فى حالة الدولة العربية الاسلامية ، سقطت ألمانيا الارتطامية حين اجتمع عليها الهارتلاند والسواحل البحرية معا •

وفى الوقت الحالى يقع أغلب القطاع الشمالى من منطقة الارتطام بأوربا فى يد الهارتلاند ، وجزء محدود فى يد السواحل البحرية ، بينما فى الشرق الأوسط والأقصى زال الاستعمار البحرى وأصبحت المنطقة مستقلة لأول مرة منذ وقت طويل •• وهنا نجد مثلا حيا على استمرارية الخطوط العريضة فى استراتيجية المنطقة • فهى لم تعد خط خمود سياسى ولا هى منطقة رهو ، ولكنها ليست بعد خط استواء سياسى غلاب • غير أنها وهى تدرك موقعها الحاسم تحاول أولا أن تحفظ كيانها بين القوى الماموث البرية والبحرية ، فكان الحياد الايجابى وكان عدم الانحياز • وتحاول ثانيا أن تحول دون اصطدام تلك القوى فى حرب جديدة ولكن هذا أدخل فى استراتيجية العالم المعاصر ، وهو ما ينبغى أن نتقدم الآن الى دراسته •

مشاهدات فى الهند

اشباح الخرائب

بقلم
الدكتور عبد العزيز الاهوانى

انتهت الجلسات ، واختتمت الندوة أعمالها ، وأصدرت مجموعة من التوصيات عن توثيق الروابط الثقافية والاجتماعية والسياسية بين الهند والوطن العربى ·

ولم يبق الا أن يودع الأعضاء بعضهم بعضا ، وان يمضى كل عضو الى حال سبيله ليستأنف عمله فى بلده بعد غيبة عنه · وكان الوداع مؤثرا ، اذ على الرغم من قصر الزمن ، وحداثة العهد بتعارف المنتدين ، فان التكاشف والمصارحة بين الأعضاء ، ووحدة شعورهم تجاه هموم اليوم والغد ، وازاء مشاكل الوطنين الكبيرين ، كان مما ربط بين القلوب والعقول · فصار هنالك ما يشبه الصداقة الطويلة والتعارف القديم ·

ولست أشك فى أن شعورا خفيا يجاوز شعور التوديع كان يجيش فى صدور هؤلاء الأعضاء ، وقد وقفوا معا يتحادثون أمام مبنى الندوة فى انتظار السيارات · ذلك أن هذه الندوة لم تكن هدفا فى ذاتها ، شأن بعض الندوات العلمية ، حين يصدر عنها كتاب أو مجموعة من الأبحاث تذاع بين الناس لتكون غاية فى ذاتها · وانما هى ندوة تقترح وتوصى وترسم خطة لعمل مستقبل · عمل لا يقوم به الاعضاء وحدهم ، وان شاركوا فيه ، وانما تقوم به فى البلدين الوزارات والجامعات والمؤسسات والجمعيات والصحافة والافراد ، فهل يجد النداء من يستجيب له ؟ وهل يلقى الايمان والحماسة خلال اجتماعات الندوة عملا وتنفيذا ودأبا خارجها ؟ أم انه شيء مضى فى ذمة التاريخ !

ونازعنى شوق لم أستطع صده لأن ألقى نظرة أخيرة على القاعة الكبيرة التى عقدنا فيها اجتماعاتنا والتى تبادلنا فيها الأحاديث والنظرات والابتسامات فترة من زمن عزيز علينا ·· فانسللت من بين الجماعة ، كأننى نسيت شيئا ورائى ، وسرت نحو القاعة ، وبلغت بابها ، وفتحت جانبا منه فى تلطف ، ودرت ببصرى فى أرجائها ، وقد أطفئت منها المصابيح الكهربائية التى كانت تسطع من قبل، وتسرب اليها ضوء خافت من خلف الستائر الكثيفة، رأيت المنضدة الخشبية الكبيرة المصقولة ، وقد تعرت من غطائها ، والتفت حولها المقاعد المرتفعة الظهور كأنها تنظر اليها · وأبصرت فى وسط المنضدة كومة من الأوراق ، أدركت على الفور أنها نسخ من قرارات الندوة وتوصياتها · انها تنتظر التوزيع والارتحال · وبقيت فى موقفى فترة قصيرة أنظر فى سكون ، ثم أقفلت الباب فى رفق · وتركت خلفى نسخ القرارات، وهى راقدة فى المكان الهادىء الساكن الخافت الضوء · واتجهت الى حيث الرفاق يتخذون مقاعدهم فى السيارات ، لكى تمضى بهم بعيدا عن قاعة الندوة ومبناها ·

●

وكان المجلس الهندى للعلاقات الثقافية ــ وهو الداعى للندوة ــ قد أعلن استعداده لاستضافة

الأعضاء العرب ثلاثة أيام بعد انتهاء الندوة ، يتيح لهم خلالها زيارة مدينة (أجرا) ومشاهدة (سد بكره) . فبقى فريق من الأعضاء ، وعاد الى وطنه فريق لم يسعفه وقته بالبقاء . وأردت ألا تفلت منى هذه الفرصة السانحة . فانه يعز على بعد الرحله الطويلة الى بلد له فى خيالى من المكانة ما للهند ، أن تقتصر مشاهداتى له على مدينة دلهى وحدها . وكنت أشعر أن كل يوم ، بل كل ساعة تطول بها اقامتى فى الهند ، انما هى كسب عظيم لا سبيل الى استدراكه ان فات . ولم أكن لأستطيع أن أطيل الاقامة كما أشتهى . فطلابى فى الجامعة يلتقون فى موعد المحاضرات وينتظرون فى قاعة الدرس وخارجها ، فلا يجدون المحاضر ، وأوراق النقد التى تضمها حافظتى ، وهى قليلة ، تتساقط الواحدة بعد الأخرى ، بحيث جاء كرم المجلس الهندى فى محله تماما ، وفى وقت الحاجة اليه . وعزمت ، ترضية لطلابى وتطييبا لخاطرهم ، أن أخصهم بمحاضرة عن الهند ، لعلهم يجدون فيها عزاء أو تسلية . وقد انجزت هذا الوعد حين عدت .

●

وبكرنا فى صباح الاحد ، وظهر أثر التبكير على وجوه من تجمعوا أمام الفندق ، وزاده ظهورا برودة الجو فى الصباح الباكر . واتخذنا مقاعدنا فى السيارات الصغيرة ، ونحن صامتون . ومضت بنا الى محطه السكة الحديد . وكانت الشوارع خالية ، والحوانيت مقفلة ، والناس نيام . وصارت المدينة الكبيرة أشبه ما تكون بالقرية سكونا وسلاما ، واخلادا الى الطمأنينة . وبدت الشوارع أكثر اتساعا ، والأبنية أقل ارتفاعا وأقرب تناسقا . أن المدن فى مثل هذه الساعات ، تبدو وكأنها ليست ملكا لأصحابها . وانما يشعر المستيقظ المبكر السائر فى شوارعها كأنها ملك خالص له هو ، دون أصحابها الذين يغطون فى نومهم ، أو كأنه قد فرض عليهم حمايته . انه لشعور غريب لا يحس به المرء حين تزدحم الشوارع فى أثناء النهار وأول الليل ، بل يحس بنقيضه .

وكلما اقتربنا من المحطة أخذت مظاهر الحياة البشرية تظهر شيئا فشيئا ، وتزداد كثافة وحيوية . ان المحطة أقرب الى الحى القديم حيث يسكن العمال ، وهؤلاء يستيقظون مبكرين . ولقد رأينا أعدادا منهم يهرولون ويتجمعون . وصرنا أمام المحطة ، وغادرنا السيارات ، وصعدنا سلما عريضا نحتت منه أقدام الصاعدين والهابطين ما نحتت . وبدت الطاقات الصغيرة ذات القضبان يجلس خلفها الموكلون



ببيع التذاكر . وفى الساحه أمامها رجال ونساء وأطفال فى أزيائهم المحلية والأجنبية وقوف وجلوس على المقاعد وعلى الأرض ، ولهم لغط وصياح ، واجتزنا البوابة الحديدية القصيرة ، وصرنا على الأرصفه بجانب العربات والقاطرات ، ودخان الفحم يتسرب الى انوفنا ، والصفير يملأ آذاننا ، وموظفو القطارات بأزيائهم الرسمية يروحون ويغدون ، والمسافرون يسألون ويستخبرون ، والحقائب والحمالون يتحركون ويزاحمون ، والأجراس تدق والمودعون يلوحون ويشيرون . عالم حى استعدت فيه صورا من طفولتى وصباى ، حين كان السفر ، ودخول المحطة برفقة الأهل والأقارب، وركوب القطار فرحة العمر وبهجة الحياة . وكنت أطيل النظر الى الصبيان فى محطة دلهى لأقرأ على وجوههم وفى حركاتهم بعض ما كتب من قبل على وجه صبى منذ زمن بعيد .

●

ولا أتحدث عن الساعات التى قضيناها فى القطار، والتى قطعنا فيها مائتى كيلومتر ، هى المسافه ما بين دلهى وأجرا . ولا أتحدث عن الركاب داخل

العربات ، ولا عن المناظر الطبيعية والعمرانية بين المدينتين ، ولا عن المحطات التى وقف القطار فيها • لا اتحدث عن ذلك كله لانني لا أجد مادة أتحدث بها ، فقد دخلت وصديقى اللبنانى الذى كان بجانبى، وهو من علماء الاقتصاد ، فى حديث طويل عن التنمية الاقتصادية ، وعن موارد الوطن العربى ومشاكل الثروة ، ومستقبل التجارة والتصدير والاستيراد ، وازدياد السكان، والملكية العامةوالخاصة، والاقتصاد العالمى والقروض الدولية • وهى أحاديث لا موضع لها هنا • ولربما اختلست العين خلال الحديث الجاد نظرة الى وجه حالم فى آخر العربة • وربما اختطف القلب خفطة من نغمات خطوة هنالك ، ترفرف حولها نفحات من شذى وعطر • ولكن هذا أيضا خارج عن الموضوع •

ونزل ركاب العربة جميعا فى محطة أجرا • وأحسبها عربة أو عربات خصصت فى قطار الأحد للسائحين ، يقضون اليوم فى تلك المنطقة ويعودون الى دلهى فى المساء • ووافق هذا الظن أننا وجدنا عددا من سيارات كبيرة سياحية تقف صفا بجانب باب الخروج الذى يفضى الى ظاهر المدينه • وطلب الينا أن يتخذ كل منا مكانه حيث شاء من السيارات • فلم تكن هنالك سيارة خاصه بأعضاء الندوة • فتفرقنا فى جوانب السيارات ، وفقدنا صفة الجماعة المستقلة ، وصرنا أفرادا بين عشرات السائحين من أوربا وأمريكا • ولم أضق بذلك • فقد دخلنا فى مجتمع عالمى بعد اذ كان مجتمعا عربيا هنديا • وفى كل سيارة دليل أو قائد للرحلة يحدث الركاب بأكثر من لغة عما سوف يشهدون • وذكر الدليل أننا فى الطريق الى (فتح بور سيكرى) التى تبعد عن أجرا الى الغرب بنحو من عشرين ميلا • وما تكون فتح بور سيكرى هذه ؟ كلمة عربيه وأخرى فارسية وثالثة هندية فيما أعتقد • انها رمز لمثلث حضارى أقامه المغول فوق هذه الأرض •

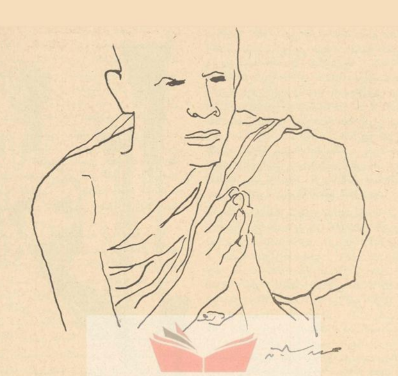
●

كان الوقت ما بين الضحى والظهيرة • وكان ضوء النهار شديدا ، بالغ الشدة ، كانما أشعة الشمس تنفذ من خلال عدسات مكبرة ، فتبرز تفاصيل ما تراه العيون بغير خفاء أو غموض ، وفى مثل هذه الرؤية الساطعه الكاشفة ، يزداد القبح قبحا ، وربما ازداد الجمال جمالا ، أقول ربما فى الثانية • أما الأولى فانا على يقين منها • فهذه القرية الهنديه الفقيرة ، التى أبصرها عن قرب من نوافذ السيارة ، بحيطانها الجرداء المتشققة ، تأبى الا أن تعرض على الجانب الذى أكرهه ، والذى أشتهى ألا أراه • وتأبى الا أن تذكرنى بأخوات لهاكثيرات فى وادى النيل • • انه الفقر البدائى بين أقوام لم يعودوا بدائيين • أقوام على خطوات منهم تقوم مدنحديثه ، وتجتاز بعتبات أبوابهم سيارات فخمة ينظرون اليها فيرون فيها حضارة ونعمة وترفا • انها مأساة لمن تأملها أقل تأمل، اذا تجرد قليلا عنأنانيتهوسلبيته• وكلما حاولت المراوغة والفرار والتحليق فى جو من الخيال ، شدتنى الى الحقيقة شواهد لا تكذب أبدا • تحت هذه الشمس وفى ضوء هذا النهار كيف تهرب العين من رؤية هذه الأقراص الكريهة التى صنعتها الأذرع العارية للنساء الفقيرات ، حين جمعن روث الأبقار والجواميس من الطرق والمرابط ، فعجنه وقطعنه ونشرنه ليجف فى مداخل هذه القرى التى تمر أمام عينى ، وفوق أسطح المنازل فيها •

ومضت السيارة الكبيرة الفخمة بما تحمل من سائحين بين نساء ورجال ، وخلفت القرى وراءها فغابت عن الابصار ، ولم يغب عن الخاطر من حولها من صبية مهازيل مساكين ، وامتدت أمام العين أرض خصبة خضراء مزروعة هى من صنع أهل هذه القرى • ولم يزد ضوء الشمس خضرة هذه الأرض فى عينى جمالا كما زاد من قبح القرى • فلم أر جداول مترقرقة بالماء الصافى، وانما رأيت مصارف قد ركدت مياهها ، وامتدت فوقها الطحالب، وحطت على شواطئها الترابية المنهارة غربان ورخم تلتقط الديدان وتقتات الجراثيم وربما رأيت رجلا وطفلا يخوضان الوحل سعيا وراء سمكات صغيرة •

ثم بلغت السيارة المقصدبعد رحلة نفسيةشاقة ، وطلب الينا النزول ونظمنا فى مجموعات ، قاد كل مجموعة دليل أو ترجمان • وارتفع صوت الدليل يأمرنا بالسكوت والسماع ، فسكتنا ووقف وقفة الخطيب ،ونحن فى نصف دائرةأمامه• وبدأيتكلمونحن نسمع ، وأشار بيده الى ما خلفه وقال انها مدينة فتحبور سيكرى • ولكننى لم أر مدينة ، ولم أحس أننى فى مدخل مدينة • وتذكرت وقفة دون كيخوته أمام الخان الصغير، وهو يتحدث عن القلعة العظيمة التى صنعها خياله • لقد تعلمت من سانشو التابع أن لا أمل فى اقناع الفارس العبقرى • فسرت ساكتا مع السائرين خلف الدليل ، الذى اتجه فى خيلاء الى البوابة الكبيرة فدخلها دخول الفاتحين ، ودخلناها وراءه دخول المهزومين •

كانت من قبل مدينة وهى الآن ليست مدينة — وفسر الدليل هذه القضية فجاء بأغرب ماسمعت، قال انهم بعد انشاء المدينة اكتشفوا أن الماء فى هذه المنطقة — وهو شريان الحياة كما تعلمون — غير كاف بحاجات أهل المدينة ، فهجر المدينة سكانها ، وتحامى نزولها من كان على وشك أن ينزل فيها • ثم أشار بيده الى فضاءكبير جدا يحيط



بنا ، ويطوف حولـه من بعيد سور متهدم ، وتقوم فيه أطلال وبعض جدران ، وقال انه الموضـع الذى كانت فيه المدينة السكنية المهجورة ، أو التى كان يفترض عمرانها · وأشـــار بكلتا يديه فى نصف دائرة ، وذكر أن ما نراه قائما حـــولنا هو القصر الامبراطورى بمرافقه وتوابعه ولواحقـه حيث كان مقر الحكومة · وقد هجـــر القصر ومقر الحكومه أيضا لأنه لا يستطيع أن يبقى عامرا ، وهو فى هذه الضخامة ، وما حوله خراب يبـــاب ، ولكنه بقى يشهد بعظمة بانيه الامبراطور « أكبر » ·

والاسم الكامل لهذا الامبراطور جلال الدين أبو الفتح محمد أكبر ، وهو ابن الامبراطور همايون ابن الامبراطور بابــر · وأكبر هذا أعظم أباطرة الدولة المغولية فى الهند · وقد توفى فى سـنة ١٦٠٥ م عن أربعة وستين عاما ، بعد اذ حكم البلاد مايقرب من خمسين عاما · وكانت مدينة أجرا عاصمته · ثم خطر له ــ وكان شغوفا بالبناء ــ أن يقيم عاصمة جديدة لمملكته الواسعة · فانشأ هـــذه المدينة ، وأطلق عليها مدينة الفتح (فتحبور) وانتقل اليها فى سنه ١٥٧٠ فسكنها ، ثم هجرها فى آخرحياته الىأجرا ثانية ، وانتهت حياة المدينة والقصر وجميع ما حولها بعد وفاته بقليل ·

وأخذ الدليل يتنقل بنا بين أرجاء هـــذه الهياكل الضخمه العظيمة التى يتألف من مجموعها قصر ومقر عاصمه ودواوين ومسجد ومقابر وأضرحة وساحات ومساكن وملاعب ، وهى جميعا لا تزال قائمة كاملة تكاد تحتفظ بكيانها ورونقها ، وان كانت مهجورة، الا من هؤلاء السائحين يغشونها نهـــارا بين حين وحين ، ليروا آيات من الفـن والقوة والضـــخامة والجهد الضائع أيضا .

●

وألحت على فكرة الخراب بعد العمران ، أريد أن أفهمها وأتمثلها قبل أن اندمج نفسيا فى تأملآيات الفن ، ومتابعة الدليل· وطافت بذهنى ذكرى مدائن خربت بسبب الحروب والفتن وما تبعها من تقتيل ونهب ، وأخرى بسبب الطواعين والأوبئة ، وثالثة بسبب البراكين والزلازل ومفاجآت الطبيعـــة ·· ولكن تلك المدن عمرت من قبل دهورا عـديدة ، ثم قامت فى أماكنها من بعد مدن حلت محلها · ولكن مدينة كفتحبور هـــذه تخرب بهذه السرعة ، كأنها بنيت لتخرب ، نتيجة لسوء التقدير وخطأ الحساب فى كميه الماء ، وتبقى فى حكم الخـــراب مدى يقرب من أربعة قرون هياكل فى مثل هذه الضخامة ، وهى سليمة قوية صالحة للسكنى ! انه لأمر يدعـــو الى الدهشة والعجب ! ولو كنت أؤمن بمـــا قاله الأول

« تشقى البقاع وتسعد » لقلت انها لعنة سماوية نزلت على هذه البقعه ، وأنها ساعة نحس حلت عليها .

وبينما أنا فى هذا ، رأيت الدليل يشير الى مبنى غريب الهيئة قائم فى ساحة واسعة مكشوفة ، ويذكر أنه بيت المنجمين أو مرصدهم ، وأن الامبراطور أكبر كان شغوفا بالتنجيم ، لا يفتأ يستشير أصحابه فيما يأتى وما يدع . ولاحت فى ذهنى بوادر فكرة ربما فسرت القضيه . واذا بالدليل يقدم الشرح والتوضيح . انه يقف بنا أمام ضريح صغير هنالك ، يعتبر بحق آية من آيات الاتقان الفنى ، انه ضريح ولى الله الشيخ سليم . والقصة أن الشيخ كان يسكن هذه البقعة من الأرض قبل أن ينشىء الامبراطور مدينته . وكانت كرامات الشيخ وبركاته قد شاعت وذاعت بين الناس قاصيهم ودانيهم . كان الشيخ أشعث أغبر ذا طمرين ، انه مستجاب الدعوة واليه لجأ الامبراطور أكبر فى محنة من محنه . كان أطفال الامبراطور يموتون صغارا ، فيجد من اللوعة ما يجده الآباء ، ويجد من الفزع والخوف ما يجده أمبراطور يخشى الا يترك لملكه الواسع وريثا .

وحملت احدى زوجاته ، وخشى أكبر سوء المصير ، فأرسل الزوجة الى حيث يقيم الشيخ فى صومعته ، من هذه البقعة « سيكرى » لتكون فى جواره وتمسها بركاته . وولد لأكبر طفل ذكر ، أطلق عليه اسم « سليم » تيمنا باسم الشيخ واعترافا بفضله . وسليم هذا هو ابن الامبراطور وخليفته من بعده ، وهو الذى عرف فى التاريخ باسم الامبراطور جهانكير . وصارت البقعة مباركة فى اعتقاد أكبر ، وازداد شيخها قدسية عنده ، فاقام فيها مدينته فتحبور سيكرى ، وصار لولى الله ضريح فيها .

وبذلك انقشع عن ذهنى ضباب الشك والحيرة ، وارتفعت المسئولية عن المهندسين والبنائين ، فيما يتصل بسبب الخراب ، لتقع على المنجمين والأولياء ، وليحملها الامبراطور على كتفيه ، جهدا ضائعا ، ونفقة فى غير طائل ، وخرابا قبل العمران ، وبعده ، وفى أثنائه .

●

ان تجربتى مع الأدلاء الذين يقودون السائحين الى مشاهد الآثار القديمة تثبت أنهم يشتركون فى صفة تكاد تلازمهم جميعا ، وهى أنهم يشعرون بأن من واجبهم تسلية السائحين وتشويقهم واثارة جانب من عواطفهم ، وخاصة العواطف الجنسية ، والسائحون خليط من رجال ونساء ، وهم فى فترة سياحتهم اميل الى اطراح ما يصطنعونه فى حياتهم العادية من حشمة ووقار ، وكأنهم يلتمسون المرح أو المغامرات العاطفيه فى جو الآثار القديمة ، وهو



جو يسوده شىء من وحشة . فالآثار - مهما تكن روعتها وجمالها - مخلفات من ماض ضاع ، وشواهد على فناء وزوال .

وربما كان دليلنا الهندى لا يحس بتعاطف كامل بينه وبين الامبراطور أكبر أو الامبراطورية المغولية الاسلامية كلها ، فاستبدت به طبيعه التشويق والاستثارة ، وجعلته يقف بنا أمام صف طويل من غرف ذات أبواب واسعة ، أشبه بأبواب المخازن وبيوت السيارات ، تفضى الى ساحة مكشوفة ، ليفاجئنا بأن هذه الغرف كانت أعشاشا غرامية تسكنها حظايا الامبراطور وجواريه . ولا يملك السائح المرح الا ان يشرع فى عد هذه الغرف ، فيتضح له أنه أمام كتيبة من جيش مخضب مزوق معطر . ويتبادل السائحون والسائحات نظرات صامتة ولكنها ذات معنى .

ثم يستوقفنا الدليل مرة ثانية ، ويأمرنا بأن ننظر الى الارض تحت أقدامنا ، وهو يعد لنا مشهدا آخر مثيرا ، فنطيعه وننظر فلا نرى غير بلاطات كبيرة بيضاء وسوداء ، فيأمرنا بأن نفرج ما بين صفوفنا قليلا ، ليقول لنا اننا نقف الآن فوق رقعة من الشطرنج هائلة ، وقبل أن نفيق من المفاجأة يذكر أن الدمى المتحركة التى كان يلعب بها الامبراطور وصديقه لم تكن الا جوارى سمراء وشقراء يقفن فى صفوف متقابلة . وفوق تلك المنصة يجلس الامبراطور ، وفى مقابلها يجلس ملاعبه ، وتصدر الأوامر فتتحرك الدمى البشرية الرشيقة يمنة ويسرة . ولعله ذكر أن الجوارى كن عاريات ، وان اللعب كان فى سكون الليل تحت أضواء القمر ، ويتجسد المنظر فى خيال السائحين والسائحات ،

بالرغم من سطوع الشمس ، ويتبادلون النظرات والهمسات والابتسامات ، وربما ثار خلاف بين زوج وزوجته لأمور تتصل بعلم الأخلاق . ويصطنع الدليل وقار المؤرخين ويمضي بقطيعه الى الحديث عن مقاصير الملكات أو زوجات الامبراطور ، فان لهؤلاء الملوك من المغول الحق الشرعى فى أكثر من زوجة ، فضلا عن الحظايا والجوارى .

ويكفى أن يذكر الدليل لفظ المغول ، ويتذكر السائحون الأوربيون أنهم فى الشرق وفوق أرض الهند ، ويحسون بحرارة الشمس المسلطة على اجسادهم وقد انتصف النهار . ليكمل الخيال وتكمل الطبيعه الرواية الشيقة التى افتتحها الدليل. وربما اتصل هذا بمنظر الزخارف العربية على الجدران فى كل مكان وهى تتلوى وتتداخل وتتشابك وتمتد الى غير نهاية ، حول الأعمدة الرخامية الناعمة التى اتخذت تيجانها صورا وأشكالا غريبة . وبذلك كله ينتقل السائح الى ليالى ألف ليلة وليلة ليشم عبير الياسمين وروائح العطر والبخور ، ويسمع أنغام العود وأنين الناى ، ويقول بعد ذلك: الشرق شرق والغرب غرب .

وخلال هذا كله يتجاهل الدليل « الحفاظ المر ، والخلق الوعر » كما قال أبو تمام ، وينسى الجد الصارم والمشاريع الكبرى الخطيرة التى كانت مدينة الفتح مسرحا لها . والا فما باله لم يطنب فى الحديث عن « عبادة خانة » وقد كانت ايوانا فى هذا القصر وعن « دين الهى » وعن « صلحى كل » وهى جميعا مرتبطة بهذه المدينه ، ولو شاء لوجد فى هذا كله مغامرات عقلية وروحية أكثر اثارة من غرف الحظايا وشطرنج الجوارى .

●

حقا انها لمغامرة كبرى أراد الامبراطور أكبر أن يضيفها الى مغامراته الكثيرة . ولكنها تختلف فى جوهرها وطبيعتها عن سائر مغامراته فى الفتح والحروب والتوسع ، ومغامراته فى انشاء المدن وبناء القلاع والحصون ، واقامة التنظيمات الاقتصادية والادارية فى الامبراطورية .

لقد انشأ فى قلب مدينة الفتح قاعة غريبة تنتظم المقاعد فى داخلها ، وبينها مقعد مرتفع يشرف عليها جميعا ، هو مقعد الامبراطور ، وسمى كعبته هذه « عبادة خانه » وجمع من يمثلون أديان الهند وطوائف كل دين من علماء وأئمة ، ووضع أمامهم جدول أعمال يشتمل على بند واحد ، هو الدين الموحد الذى يجمع الأديان كلها ، والذى سماه « دين الهى » ودعاهم لمناقشه الموضوع واقراره ، ليقوم التصالح فى الهند كلها مقام الفرقة « صلحى كل » وليخلق شعب جديد ، قد برىء أفراده من التعصب الطائفى والخلاف المذهبى وانتظمتهم وحدة دينية شاملة مسالمة لا اضطهاد فيها ولا ضغائن ، ولا اتهام بكفر وزندقه ومروق .

وشرع الحاضرون يتناقشون فى الموضوع، وطال النقاش كما هو منتظر . واتسع الخلاف وارتفعت الأصوت واحتد العلماء وحمى الوطيس . ودار كل عالم فى دائرة مقفلة حولها طوق حديدى صلب من نصوص مقدسة وسنن موروثة . وصارت « عبادة خانه » لا تضم أناسا يتفاهمون ، وانما تضم قنافد ذات أشواك فولاذية تسمع لها خشخشة وصليل .

وصارف هدف كل دين وطائفة أن تقنع الامبراطور بأن مذهبها هو الحق ، وأنه ينبغى أن يحمل الناس جميعا عليه حملا ، اذا أراد الوحدة الدينية . وطمع كل فريق فى أن يهدى الامبراطور نفسه الى الصراط المستقيم فيدين بدينهم ويعتنق مذهبهم . ولم يقف الأمر عند طوائف الهند نفسها من مسلمين وهندوس وجينيين وزرادشتيين ويهود ، بل تجاوز ذلك الى المسيحيين فى خارج المملكة . فما أن سمع الكاثوليك البرتغاليون ، وهم فى مستعمراتهم ، بهذه الأنباء المثيرة ، حتى جاءت ارساليات تبشيرية منهم تسعى الى عبادة خانة لتنقذ الامبراطور من الضلال وترده الى الرشد وتكسبه الكاثوليكية المسيحية .

وارتدت هذه الفرق كلها يائسة من الامبراطور وان وجدت منه ملاطفة ولينا . وساءت ظنونهم فيه وفى مشروعه ، وفى الروح الشيطانيه التى توحى اليه به . وتساءلوا فيما بينهم هل يريد أكبر أن يعلن نفسه نبيا ، أو يدعى الألوهية ؟ وبدا كأنما الأحقاد والكراهية التى بين الطوائف كلها ، وقد يئست من أكبر ، اخذت تتجمع وتتكتل لتصب غضبها وغيظها كله على راس الامبراطور .

وحاول أكبر أن يتجنب الضربة ، فذكر أنه لا يبتدع دينا ، ولا يدعى نبوة جديدة أو ألوهية ، ولكنه يريد دينا مستخلصا من هذه الأديان التى يؤمنون بها ، يجمع محاسن كل واحد منها ويترك مساوئه . ولكن أين هم علماء الدين الذين يعتقدون أن فى دينهم مساوىء ، أو يعترفون بأن فى دين غيرهم محاسن ؟

وأعلن أنه لا يريد الا رفع الخصام والخلاف بين البشر واقامة المحبة والمودة والاخاء. وربما كان الرد على أكبر فى هذا السبيل سهلا ميسرا ، فلو أرادها الخالق لكانت ، فمن ادعاها من البشر فقد تجاوز حده وطوقه . فلم يبق الا القول بدين جديد. ولكن متى كانت الأديان من صنع الملوك والأباطرة ؟

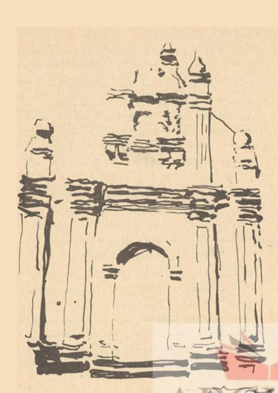
وهكذا كلما رأى أكبر مدخلا أغلق أمامه الباب، وكلما التمس مخرجا وجد عليه حارسا غليظا · وأصبح مشروعه حبيسا بين جدران عبادة خانة ، فان تجاوزها ظل حبيسا بين الأسوار الضخمة التى ضربها حول مدينته الجديدة · ولم يجد الامبراطور، الذى لم يعترف بهزيمته من قبل فى مشروعاته الحربية والسياسية ، بدا من أن يلتمس له دليلا مجربا يرشده ، ليخرج به من هذه المتاهة · لقد ورط نفسه فى معركة لا عهد له بها من قبل ، ولا خبرة لديه بمسالكها ومفاجآتها · معركة تحتاج الى قائد من نوع آخر غير قادة الجيوش ·

ووجد أكبر ذلك الدليل فى الفقيه الشيخ مبارك وابنيه أبى الفضل وفيضى، فأعدوا له خطبة منظومة ومنثورة القاها بنفسه من منبر المسجد الكبير الفخم الذى أنشأه فى مدينته الجديدة فى ذكرى المولد النبوى سنة ٩٨٧ هـ ـ ١٥٧٩ م ، ثم أعدوا وثيقة وقعها عدد من العلماء فى شهر رجب من تلك السنة ·

وكان لا بد لهؤلاء الفقهاء أن يلتمسوا المخرج من نصوص الدين نفسه ، فتحدثوا عن الاجتهاد فى الدين وضرورته ، وعن وجود المجتهد ووجوبه فى كل زمان · وتحدثوا عن مكانة السلطان العادل عند الله يوم القيامة ومرتبته ، وأنها تفوق كل مرتبة · وذكروا الناس ثالثا بوجوب طاعة ولى الأمر ، وأنها طاعة قرنت بطاعة الله ورسوله · وأن هذه المبادئ الثلاثة ، وهى أسس دينية ، قد اجتمعت فى الامبراطور أكبر · فهو العالم المجتهد ، وهو السلطان العادل ، وهو ولى الأمر الشرعى ، فى مملكة فاقت الممالك كلها قوة وتقدما وسعة · واذن فقد صار الامبراطور أكبر عصمة الدين ، وامام المجتهدين ، والمقرب الى رب العالمين ، وصار يملك وحده حق الفتوى فى قضايا الخلاف ، وله أن يأمر بما شاء فى أمور الدنيا والدين حسبما خصه الله به من علم وسلطان · وليس على الخاصة والعامة الا الطاعة والاذعان ·

وهكذا تمخضت الدعوة عن قيام امام معصوم أو شبه معصوم بتوقيع من الشيخ مبارك وعدد من الفقهاء محدود ، لعل أكثرهم أكره على التوقيع ، أو لم يكن على الأقل مطمئن الضمير وهو يوقع الوثيقة ·

والأقوال بعد ذلك متضاربة عن موقف أكبر من هذه الوثيقة ، وعن سلوكه الدينى وعقيدته ومشاريعه بعد اذ وجد فيها لفترة من الزمن مخرجا من الورطه ، وملطفا ومهدئا لثورات جامحة قامت فى أجزاء من امبراطوريته ترفع لواء الدين ، وتستنكر على الامبراطور مروقه والحاده ، وتنادى بخلعه ·



ان أكبر ابتغى شيئا أوسع ، وأراد أن يتجاوز نطاق الدين الواحد الى الأديان كلها ، والأقوال وان تضاربت حول اخلاص أكبر أو نفاقه ، فقد اتفقت على أن « دين الهى » لم يصبح دينا ، وأن « صلحى كل » لم يصر صلحا ، وأن « عبادة خانة » قد أقفرت وهدمت · وأن أنصار أكبر وحوارييه ورسل مذهبه ودعاته قد ذابوا بعده فى أنهار الاديان القائمة كما يذوب الملح ، لا يترك فى تلك الأنهار الواسعة الفياضة طعما ولا مذاقا ·

وهكذا طويت المغامرة الكبرى من صفحة الأديان، كما طويت فتحبور سيكرى من صفحة العمران · ولم تبق الا الخرائب ، يسمع لها فى سكون الليل انين وهمهمة وعزيف · ولا يزال من يعيشون حول هذه البقعة « سيكرى » الى اليوم يدعون أنهم يسمعون هذه الأصوات المريبة الغريبة فى ظلمة الليل البهيم ·

ولعل من يعيشون من أهل مصر حول تل العمارنة يسمعون فى ظلمة الليل ما يسمعه الهنود· ألم تكن أيضا تل العمارنة أطلالا لمدينة أخرى أنشأها أخناتون لتكون مقرا وعاصمة لدينه الجديد ؟ ألم تصبح أخيتاتون خرائب بعد موت صاحبها مباشرة

كما صارت فتجبور ، ويرتد انصار « أتون » ليذوبوا فى ديانة « أمون » وغيرها كما ذاب أنصار دين الهى فى الاسلام والهندوكية ٠

وهنالك سمعت صوتا يقول : ان الأباطرة والملوك لا يصنعون أديانا ، وماينبغى لهم ٠ فيا صاحب الملك !٠٠ ان الأديان ـ تبعا للرأيين المتناقضين ـ اما أن تهبط من السماء أو تصعد من الأرض ، وأنت على عرشك الذهبى فى « عبادة خانه » لا تصل الى أرض ولا تبلغ سماء ، فكيف تصنع دينا !؟

•

ونسيت الدليل فى غمرة هذه المخاطرة الكبرى٠ وكان لا بد ان ألاحقه وهو يجرى بأتباعه من ساحة الى ساحة ومن قاعة الى قاعة ، صاعدا وهابطا ، لا يكف عن الكلام والتندر وسرد ما حفظ ٠

وكان قد وقف ومن حوله أمام بوابه ضخمة عملاقة تحمل اسم « دروزه » ٠ وقد أنشئت البوابة بعد أن تم البناء وكملت أسواره وأبوابه ، تخليدا لانتصار حربى ، فكانت ضخامتها الشاذة نشازا واضحا فى مرأى العين والذوق معا ، وأن كانت فى ذاتها عملا فنيا رائعا مهيبا ٠ واخترقنا البوابة الى الجانب الآخر الذى يطل على الخلاء الفسيح حيث خرائب المدينة السكنيه ، التى أشار اليها الدليل من قبل ٠ والجزء الذى نقف عليه من المدينة قد بنى على نشز من الأرض ، وانخفض ما دونه ٠ ولا تفضى البوابة من خارج على المنخفض مباشرة ، وانما يقوم أمامها افريز عريض ٠ ومن هذا الافريز شهدنا على يميننا عن بعد بركة أو حوضا كبيرا أو بئرا واسعةالفوهة تقوم فى المنخفض تحتالسور وقدتجمعت فىالحوض مياه تلمع جاءت بغيرشك من مواسم الامطار واستقرت فيه ، وماأحسب أن أحدا ينتفع بها ٠

وبينما نحن أمام البوابة نردد النظر الى الخرائب وما حولها ، رأينا رجلا هنديا فقيرا يدخل بيننا ، وفى يده وعاء يشير الينا واليه ، اشارة من يريد أن نلقى فيه بعض مافى جيوبنا من نقود ٠ وقدرت أن الرجل يطلب صدقة ٠ ولكن راعنى ما رايته من خشونة يعامل بها المتصدقين ، ومن اصرار على التحصيل واحتجاج على التأخير ، كأنه يطلب دينا أو أجرا له علينا لا صدقة ، وهو مع ذلك يلتفت ويشير بيده الى جانب السور المطل على البركة ٠ ولم أفهم ما يريد ، حتى تدخل الدليل وشرح الأمر٠ فاتجهت ببصرى الى السور فى الموضع المشار اليه ، وهو شاهق بالغ الحد فى الارتفاع ، لأنه كتف من أكتاف البوابة العملاقة ٠ فرأيت فى أعلى السور رجلا عاريا قد انتصب واقفا يتجه بوجهه نحونا ، وجسده نحو البركة ٠ وقد بدا الرجل العارى من هذا العلو صغيرا حقيرا ضائع القدر ، وادركت أن صاحب الوعاء هو مندوب ذلك العارى فوق السور ، وأنه يتقاضى عنه من السائحين خبزه اليومى نظير الاستثارة الشنيعة ولعبه الموت الخطيرة التى سيقوم بها حين يقذف بنفسه من ذلك العلوالشاهق الى قاع البركة أسفل منه ٠ وزادونى علما هالنى ، هو أن فى قاع البركة قطعة نقدية سيلتقطها الرجل بفمه لا بيده لأنه يهوى مكتوف اليدين ! وأدركت السر فى حنق صاحب الوعاء وفى خشونته وغيظه حين يشهد تلكؤ السائحين أو نزارة ما يدفعون ، وسمعته يحتج ويكرر لفظ الموت ٠ وكان يستمهل بيده صاحبه فوق السور قبل أن يعطيه اشارة البدء ، وهى لا تصدر الا بعد جمع ما يراه أجرا أو تعويضا عن أخطار الموت الفظيع الذى يتعرض له الرجل المسكين فى كل وثبة ٠

واضطربت لما فوجئت به اضطرابا شديدا ، ووقعت فى حيرة تقرب من الذهول ٠ وأصبحت لا أدرى أمهزلة هى أم مأساة ٠ ودار رأسى دورانا ٠ وصاحب الوعاء يستحثنى على الدفع ، والرجل فوق السور يشير اشارة من نفد صبره ومزقه الانتظار ٠ وأنا مشوش الخاطر ، وكأنما جمدت الفكرة فى رأسى حول قضية أخلاقية ٠ أهذا النوع من المخاطرة التى يجتمع فيها الموت والانتحار من جانب ، والبطلان والعبث والمحال من جانب آخر ، مما يجوز أن يقوم فوق الأرض ، فضلا



عن أن يشجع ؟ وهل هو ممايجوز أن يشاهد ليصفق لصاحبه ، أو ينبغى أن يجلد على اتيانه ؟ والالحاح مع ذلك قائم ونظر السائحين مركز حولى ، وكأنهم شعروا أن موقفى سيحرمهم من متعه وتسلية رائعتين .

ومضت فى ضميرى فكرة فارقتنى على ومبضها ارتباكى وحيرتى وحرج صدرى . ان الرجل العارى لا يستحق أن يجلد ، وانما الذى يستحق الجلد هم هؤلاء الذين حولى ، لأن النفس البشرية هانت عليهم هذا الهوان ، وغاضت الانسانية من قلوبهم الى الحد الذى يستمتعون فيه بمنظر من مناظر الانتحار ، يقدمه لهم رجل عار بائس فقير . وامتزج الغيظ بالأسى فى قلبى وهو يخفق ، وفى عينى وهى تتفرس الوجوه الغليظة للواقفين ، وفى يدى وهى تلقى قطعة النقود فى الوعاء استجابة لصاحبه الذى شاركته شعوره وحقده وغيظه .

وركض عدد من السائحين نحو البركة ليشهدوا لعبة الموت عن قرب ، وليزدادوا شعورا بالنجاة والسلامة التى يتمتعون بها ، وليحمدوا الله على أنه لم يضطرهم لأن يكسبوا حياتهم عن هذا الطريق، وماعليهم بعد هذا أن يحيا الرجل المسكين أو يموت! وما كنت لأركض معهم ، ولو أردته لما استطعت ، فقد استنفدت هذه اللحظات الرهيبة كل طاقاتى النفسية . ومع ذلك فقد اشتركت فى المأساة ، ولم أستطع أن أمنع عينى من النظر عن بعد ، وقد أصابها ما يشبه الغشاوة ، الى ذلك الجسد البشرى الضاوى الهزيل ، وهو يهوى تحت وهج الشمس فى خط منحن نحو القرار العميق .

وكانت الزيارة بالنسبة الى قد انتهت وختمت بهذا المشهد الأليم ، ولم أعد أطيق النظر الى شيء آخر من الخرائب التى اشتملت عليها المدينة الخاوية . فاتجهت نحو باب الخروج ، لا أنتظر الدليل ولا السائحين .

لقد كفانى ما شهدت من أشباح الخراب فى يومى . شهدتها فى الطريق حول حيطان القرى الفقيرة . وشهدتها أمام مقاصير الجوارى والاماء . وشهدتها فى رقعه الشطرنج حيث يموت الشاه . بل شهدتها فى كل شيء ، حتى فى قرارات الندوة الراقدة فى القاعة المظلمة ، وفى مدينة دلهى النائمة الغافلة ، وفى عبادة خانه ، وفى دين الهى ، وفى وجوه السائحين .

وبقى مع ذلك شبح الخراب ممثلا أشنع تمثيل أمام خيالى الى اليوم ، بحيث أخفى ما عداه ، فى ذلك الجسد الضامر الهزيل يهوى تحت وهج الشمس ، من فوق أسوار الخرائب ، الى قرار سحيق .



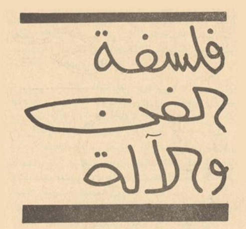
يتحدث الطمى

للشاعر محمد عفيفي مطر



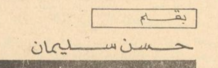
حبلى ..
تتكىء على نافذة الريح
تحمل جرتها الفخارية
وتمر على جسر من شجر وتباريح
تملأ جرتها من ساقية الصمت
وتغنى حتى يرجع عنها الموت :
((طفل يرقد فوق سرير الدم
يتنفس فى ظلمات البطن ويحلم بالقمر المعتم
ويخاف الشمس فينعس دون غطاء
ويخاف الأرض فيصرخ صرخته البكماء .
طفل يتقلب فى الأحشاء
ينتظر سواقى اللبن الحى فتخنقه الضوضاء
طفل عينان مفتحتان على الظلماء
شفتاه اخضرت فوقهما أعشاب الصمت .))
غنت فارتدت عنها ريح الموت
أغفى فوق الجرة سرب يمام
وانحدرت فى أطراف النخل الشمس
وانحدر على ايقاع المغرب أهل الأرض
يحدون قطيع الأغنام
ويصلصل وقع الأقدام
فتغنى الحبلى حتى يسمعها أبناء الأرض :
((اعطونى حملا أبيض للطفل الموعود
اعطونى فرعا من جميز الشط
يتهدل فيه التين ويحمر التفاح
طفل يضحك بين السرة والزنار
ويغنى ما يحفظه من لغة الأطيار
ويفك شرائط شعرى الخضر))
تتكىء الحبلى ـ دامعة العينين ـ على أبواب الشمس
تبكى حتى يشهق ثدياها المرتعشان :
طفل فى ظلمة بطنى فك ضفائره السوداء
فانسكبت فى أغوار القلب
وانطرحت فوق دمى المشبوح على اكتاف الرعب
فارحمنى .. وانزع هذا الشعر من الأغوار))
تجرى الحبلى فوق الجسر
تتكىء على ساقية الطمى المر
تدفعها الريح الى انهار الصيف
والصيف يمر بما فى الطمى من الاسرار
والطمى تفجر بالأثمار
تتكفىء الحبلى ، تشرب من أقدام الصيف
وتعب الطمى ، وتصرخ ـ دامعة العينين :
((أيا أقمار .
فليرسب هذا الطمى على الأغوار
ليسد الجرح وينزع شعر الطفل
فليرسب هذا الطين على عينيه اللامعتين
كى يحلم بالشهر التاسع .
كى ينتظر سواقى اللبن الحى على أبواب الأرض))





فلسفة الفن والآلة

منذ خمسين عاما — وكالطفل الذى لم يكن العالم فى انتظاره — ولدت السينما والراديو والتليفزيون.. وبعد ان ظل كل منها يتعثر فى نطقه وخطواته بعض الوقت فى بداية هذا القرن نما بسرعة مذهلة بحيث بدت فروعه الثلاثه كعمالقه من العصر الحديث ، دخلوا على آلهات الفن فى محرابهن وامتزجوا بهن امتزاجا غريبا فارضين انفسهم بقوه الغزاة . وسارعت آلهات الفن ، وقد استولى عليهن الذعر ، الى تقديم فروض الولاء مفسحات لهؤلاء الغزاة مكانا يتراوح ضيقا او سعة طبقا لظروف كل منهن . ولئن كان هذا المحراب يليق برقة تلك الآلهات وبمداعباتهن لأدوات دقيقة مثل فرشاة الرسم أو القيثارة أو القلم بين اصابعهن الرقيقة ، الا انه لم يكن صالحا لاقامه هؤلاء الغزاة فترة طويله ولا صالحا لاحتياجات نموهم السريع . وهل يمكن مقارنة مثل تلك الالهات الوديعات برجل الكاميرا او المذيع؟ لقد اختلط الحابل بالنابل وظهر هؤلاء الغزاة فجأة ومعهم آلات تصوير سينمائى ذات روافع واقلام للكتابة وآلات « فونوجون » لتنقية الصوت. ولم يكتف هؤلاء الغزاة بذلك بل سارعوا الى طرح هاتيك الآلهات على موائد التشريح وبداوا بانتزاع عقولها ثم اعادوا صياغتها وحنطوها ووضعوها فى ارشيف غاية فى التنظيم ليلبى عند الضرورة احتياجاتهم . ولم يكتفوا بذلك بل قاموا بعمل نسخ منها فى احجام مختلفة . واذا بتلك الآلهات التى كانت ممتلئة بالحياة والخيال تستحيل الى اشرطة سينمائية . واصبحت هاتيك الآلهات خرساء ، غير قادرة على الدفاع عن رعاياها من الفنانين الذين لم يجدوا عملا سوى تقديم « الميكروفونات » الى رؤساء الدول هامسين فى آذانهم « انتم على الهواء مباشرة » او تحولوا الى مراقبين للسيناريو ، يعملون بجد واجتهاد لمراجعة « سيناريوهات » تافهة ، وسار آخرون وراء



بقلم حسن سليمان

بعض الاتجاهات الحديثة فى السينما وربما فضل البعض الآخر تدريس الرسم او الاهتمام برسم تيتو وجونسون وديجول واحيانا السوبرمان وجيمس بوند على الاعلانات الحائطية .

وأكثر من ذلك فاننا قد جوبهنـــــا بالتيـــارات الهادفة الى ادماج فنون المسرح والموسيقى والرسم فى عمل واحد والتى تحاول استخدام اتجاهـــات هذه الفنون فى السينما والراديو والتليفزيون . هذه الاتجاهات التى ليست الا اطفالا غير شرعيين للاتصال بين هؤلاء الغزاة وآلهات الفن كما ان هذه الاتجاهات تعتبر الى حد ما نتيجة لتدخل الآلة فى الحياة اليومية للانسان بوجه عام .

وحدة الفنون البديلة التى تعتمد على الآلة : السينما والاذاعة والتليفزيون

وبعد هذه اللمحة السريعة يصبح من الضرورى ان نصل الى اجابه حاسمه مبنيه على اســـاس من التحليل العامى السليم ردا على هذا التساؤل :

ما الذى حدث خلال الخمسين عاما الماضية ــ وكيف حدث ذلك ولماذا ؟

الواقع ان الراديو والسينما والتليفزيون قـد تغلغلت فى نطاق الفنون الجميـلة اما خلسة او بطريقة تعسفية بعد ان ظلت تحـوم بعض الوقت حول مجالات الفنون الجميلة ، ثم اذا بهـا تنقض متسللة الى اعماق هذه الفنون مبررة فرض نفسها بتلك الطريقة الغريبة بالخــــدمات التى راحت تؤديها من خلال نشر الفنون بطريقـة لا تمت الى الحساسية الفنية بأى صـــلة . ومما يبعث على الاسف الشديد انه على الرغم من شكنا الدائم فى قدرتها فانها قد نجحت فى اثبات وجـودهـــا كوسائل عامة للتعبير وبذلك اكتسبت صفة الفنون المستقلة حتى ان النقاد فى الخـــــارج أصبحوا يطلقون عليها ــ ونقصـــــد الراديو والتليفزيون والسينما ــ اسم الفنون البديلة ، بينما الفنـــون الاصيلة التى هى الموسيقى والشـــــعر والرسم والدراما اصبحت تسمى بالفنون التقليدية . على اننى ما زلت اعتقد ان هذه الفنون البديلة ما هى الا مجرد وسائل للمعرفة او أدوات لنشر الفن . والحقيقة ان تجاهل الخاصية الآلية لفنون الاعلام ليس أمرا مقصورا على الجمهور بل يشاركه فى ذلك ايضا عدد من المحترفين والمتخصصين .

والآن لنسأل انفسنا ثانية ، ما هو الرباط الذى يربط بين السينما والراديو والتليفزيون حتى تكون مجموعة متجانســـــة ؟ وكيف نستطيع ان نميز لواحد عن الآخر ؟ ان صله التشابه هى امكانيــه تسجيل العالم بأبعاده الثلاثة علـى شريط ملفوف او على اسطوانة . وهو ما يعرف فى الحقل الفنى باسم « روليه » فشريط السينما الخام يستطيـع أن يحفظ صورة ثابتة مثله فى ذلك مثل الصورة الاليكترونية المؤقتة والقصيرة العمر وهو أيضـا حال الصورة الصوتية اذا كانت ثابتة على اسطوانة او على شريط ممغنط او كانت مؤقتة لانها مذاعة على قناة الليكترو اكستيك من الميـــــكروفون الى جهاز الاستقبال دون تسجيل . فهـــذه الفنون البديلة اذن لا تخرج عن أن تكون وسيلة للحفظ أو اداة للنقل ، وصلة التشابه التى بينها هى صفة العمل الذى يقوم على تقليد الواقع وعرض سطح صورة منه . كما انها تكون بديلا للحياة كما نراها عادة او نسمعها .

اما مجموعة الراديو او التليفزيون فهى تجعـل المستمع او المشاهد يتصور انه متصل بالواقـع او انه يتلقى عنه بطريقه مباشرة ، ذلك الواقع الذى تقوم ببثه فى الجو لوجود صلة مباشرة بين المذيع والمتلقى . أى أن الراديـو والتليفـزيون يبدوان وكأنهما وسيله للاذاعه فقط وليس للخلق الفنى . وفى الواقع أننا نتجاهل عادة مقدرة هـــذا الوسيط الاذاعى الذى لم يستخـدم حتى الآن بكـل قوته وامكانياته كما انه لم تتضح بعد عظمته الحقيقية . ان الراديو والتلفزيون يهدفان قبـل كل شىء الى نقل الواقع من خلال الفوتوغرافيا والفونوغرافيا وهو ما جعل عملية التمييز بين السينما والراديو والتليفزيون عـديمة الجـدوى فالتليفزيون يظهـر اساسا كرباط او صلة تربط بين عمـل السينما والراديو .

*

وقبل الانتقال الى النقطة التالية التى ستعالج حقيقة وظيفة هذه الفنـــــون التى لم تتضح الا تدريجيا كما هو الحال دائما فاننا يجب أن نلفت النظر الى عماية التكـوين الذى تعرفت خـــلاله الفنون البديله على نفسها

ان السينما تظهر ســـهلة فى ظاهرها بعد ان تعرفنا على حقيقتها ، غير ان اختراع السينما فى حد ذاته اعجوبة وان كان الرواد الاول لم ينجـوا من صفة التقليد المحتوم التى هى الصفة الدائمة للمرحلة الاولى لأى فن . لقد اقتحم هؤلاء الرواد المستقبل ووجوههم متجهة الى الماضى كما قـال فاليـرى وليس المقصــود بهـذا التشبيه الأفراد العاديون مثل « الاخوان لمير » بل يقصـــد به كذلك أسماء لامعة ذات مستوى خالد مثل باتيه وجومون

اللذين اشتركا فى المحاولات الاولى بينما نجد ملياس الذى اشتهرت روائعه اخيرا قد وضعه معاصروه دون شفقة على رف المهملات .

١ ـ ان المرحلة الاولى ولنسمها بمرحلة التقليد تتصف أيضا بالبحث عن التطبيقات السريعة المباشرة محاولات ميلاس ذات المستوى الفنى باستثناء محاولات ميلاس ذات المستوى الفنى المتقدم والتى كانت تعتبر آنذاك مجرد عبث لا طائل وراءه .

٢ ـ المرحلة الثانية وهى مرحلة الاصالة اذ ان السينما اثبتت وجودها بسرعة كبيرة والشىء الغريب ان فقر السينما فى امكانياتها عند ميلادها هو الذى كان سببا فى نجاحها الآن ، لأن السينما حينما كانت صامته كانت مرغمه ان تعبر بطريقه اخرى غير طريقة هؤلاء الممثلين الذين اعتادوا الصراخ والعويل على خشبة المسرح خلال القرن التاسع عشر . ولقد كانوا ثرثارين ومغنين فى الاوبرا ولم يكن باستطاعة رواد السينما الاوائل ان يتجاهلوهم بحكم شهرتهم واقدميتهم فى المسرح والاوبرا والميلودراما ، وفرض هؤلاء الممثلون وجودهم الا انهم اليوم اصبحوا مثارا للسخرية لا اكثر ولا اقل بسبب عجزهم عن التكيف بطبيعة السينما . وعلى كل فلم تستمر سيطرتهم طويلا اذ اتى افراد مثل شارلى شابلن ورينيه كلير وصنعوا للسينما ما صنعه سيزان للفن الحديث .

ان تأكيد كون السينما فنا منفصلا كلية عن اسلوب الاداء المسرحى ، لم يعد مثار نقاش الآن. وعلى ذلك فلا غرابة ان نؤكد كما اكد غيرنا ، انه عندما تجاوزت السينما مرحلة « السينما الصامتة » عرفت السينما بعد ذلك انتشارا وتقدما فى التكنيك لكنها تخلفت فى مجال الخلق الفنى . ورغم ازدهار السينما فى اشكال متعددة ، فيجب ملاحظة انه رغم سذاجة المحاولات الفنية فى بدء اكتشافها الا انها كانت تقترب من الفن الاصيل بشكل يتفوق على استعراضات السينما الحالية . ومع كل فباستطاعتنا القول ان السينما لم تصل بعد الى النضج الحقيقى .

٣ ـ ولنأت الى المرحلة الثالثة ولنسمها بمرحلة البحث وهى تتصف بالمعرفة الواعية وتتضح هذه المرحلة فى محاولات متعثرة كمحاولات الطفل ان يتكلم قبل ان يتعلم النطق كلية . فهذه المحاولات احيانا ما تكون غامضة وغير مفهومة ومتناقضة ويمكن تصنيفها بانها مرحلة نضج للمحاولات الاولى للسينما الصامته ، وهى لا ترتبط بسينما الواقع اى السينما التى وصفناها بأنها تنقل لنا سطحا او صورة من الحياة ولكن هذه المحاولات تكاد تكون محاولات تجريبية ويمكن ان نسميها سينما الرسام او سينما الشاعر . ونحن حينما نثنى على هذه المحاولات وعلى استخدامات الكاميرا فيها فنحن لا نعتبرها نهاية بل مجرد مرحلة ستقودنا الى مراحل اكثر تقدما . وعلى ذلك فلا يجب ان ننظر الى هذه المحاولات على انها قمم فنية، كما يجب الا نتوقف كثيرا عندها • ذلك لان بعض هذه المحاولات فى احيان كثيرة مخيبة للامل وسبب فشل هذه المحاولات هو ان الرسامين والموسيقيين حاولوا ان يجعلوا السينما تتجاوز امكانياتها . كما يجب فى الوقت ذاته الاهتمام بسينما الواقع لانها الطريق الذى سيقودنا الى قلب واقع السينما راسا على عقب لان الذين يعملون فى هذا المجال هم محترفو فن السينما والقادرون على تطويرها حسب امكانياتها . الا انهم ضحايا قانون التقليد اذ انهم يريدون ان يخلقوا سينما مبنية على أسس وتقاليد علمية دون وجود حقيقى لهذه الاسس فى فن السينما وهم لا يألون جهدا فى ذلك حتى أنهم قد جاوزوا حدود الوسائل العلمية .

ان تركيز الكاميرا على التصرفات الشخصية والاجتماعيه أظهر تغييرا عميقا ليس فقط فى فن السينما ولكن فى اهدافها ايضا ، الا ان علينا ان نستبعد نهائيا الفكرة القائلة بأن وظيفة السينما هى التصوير العلمى او عمل ريبورتاج ، مع الاخذ بعين الاعتبار انه ان كان بامكان رجل السينما ان يتخطى منجزات رجل الدراما والصحفى وأن يكون قصاصا وكاتبا ومحللا نفسانيا وباحثا اجتماعيا وعالما فى الاجناس فانه لن يمر وقت طويل حتى تصبح كل هذه المحاولات أشياء عفا عليها الزمن • وان ذلك سيؤدى الى نهاية السينما كفن وكصناعة.

ان طبيعة الراديو والتليفزيون تخضع على ما يظهر لنفس المراحل الثلاث التى مرت بها السينما . وهذه المراحل هى مرحلة التقليد ومرحلة الاصالة ومرحلة البحث ، ولكن هذه المراحل بالنسبة للراديو والتليفزيون تتميز بتداخلها وبطء سيرها . على خلاف السينما التى كانت تعمل فى جبهة اقل امتدادا ولان رسالة السينما كانت تتجه لحد ما نحو الاصالة الفنية فى الانتاج على الاقل . هذا بالنسبة للسينما اما فيما يتعلق بالراديو والتليفزيون فانهما مقتنعان بدورهما المنتج كأجهزة اذاعية . وقبل ان نستطرد فى الحديث يجب أن نضع نصب اعيننا ثلاث حقائق الاولى ان الاذاعة عاشت مدة طويلة جدا فى مرحلة التقليد بل وربما لا زالت تعيش هذه المرحلة ،

والثانية انالتليفزيون على الرغم من ان عمره قصير فان بامكانه الاستفادة من تجارب السينما والاذاعة والحقيقة الثالثة أنه يجب الا ننسى كذلك أنهما جهازا اذاعة وان نسبة مئوية من نشاطهما يجب أن توجه للبحث عن طرق آخرى لاعادة النظر فى امكانية الاذاعة ، ولنلخص الآن المراحل الثلاثة :

١ ـ المرحلة الاولى :

مرحلة التقليد وكان الراديو فيهما وسيكون التليفزيون اداتين اذاعيتين وهناك فكرة عامة لازالت تجول فى خاطر جانب كبير من عامة الناس وحتى عند كثير من النخبة المختارة . وهذه الفكرة هى ان وظيفة الراديو والتليفزيون اذاعية فقط وانهما يلعبان دورا ضخما عظيما عند الجمهور بما يوصلانه له من سمع ورؤية .

٢ ـ المرحلة الثانية :

مرحلة الاصالة ، وفيها يصبح الراديو والتليفزيون وسيلتى تعبير مبتكرتين . واذا كان الجمهور قد بدأ الآن يرى أن الراديو والتليفزيون هما احدى وسائل التعبير الفنى الجديدة الا ان الفنيين لم يتحملوا بعد اعباء هذه الفكرة . فما من محترف واحد يضع فى الاعتبار الاهميه الرئيسيه للتغيرات التى تطرا على هذه الاجهزة اثناء الارسال الاذاعى . لأن المسألة لا تنحصر فى وضع المادة المذاعة فى القالب اللائق مثل « توضيب » صحيفة ما . فالمختصون يحصرون عملهم فى توضيب مواد درامية ومواد موسيقية ... الخ ووضعها فى برامج لاذاعتها او عمل مونتاج او اخراج صور تليفزيونية . فكل هذه العمليات لا تخرج عن كونها عمليات تجميع ولكن الحكم فى كل ذلك هو اجهزة الاستقبال فقط والمستمع للراديو او المشاهد للتليفزيون مهيأ وفقا لجهاز الاستقبال الاذاعى او التليفزيونى من ناحية جودة الرؤية أو نقاء السمع . وقد فرضت هذه الاجهزة وجودها على حياة المستمع والمشاهد . فرضت نفسها على الحياة الخاصة والعامة والاجتماعية والعائلية ، ولكن المسيطرين على هذه الميادين استمروا فى شحن وملء البرامج دون تعقل أو روية ودون أى نظر الى امكانياتهذه الاجهزة منالناحية السيكولوجية للمستمع . وفى الوقت ذاته فان التوقف ومراجعة امكانيات هذه الاجهزة أمر عسير للغايه ، وكان يجب ان يؤخذ فى الاعتبار منذ البداية خطورة صدمة مثل هذه وخطورة شحن برامج الراديو والتليفزيون بكل هذه الطرق والوسائل . فاى تغيير شامل سيخلق تجاه الفن والفنانينوالجمهور امكانيات جديدة وحساسية جديدة وحينئذ ستنشأ الخطورة التى كان يجب أن يضعها كل من الفنيين والاخصائيين الآليين موضع الاهتمام .

وان كنا الآن نصبو الى تدارك الخطا وتجنبه فى هذه الميادين والى الاصلاح ، الاصلاح الذى يشمل تغيرا فى المقومات الاساسية والدقائق الفرعيه جدا فيجب أن نضع فى اعتبارنا من الان فصاعدا ، اولا انه يوجد اسلوب يخص الرؤية وأسلوب يخص الكلمة التى تنطق ومراعاة مثل هذا الاختلاف فى طبيعة هذين الاسلوبين ستؤدى بنا الى اسلوب جديد يقودنا بدوره دون اى مشقة الى اعمال جيدة تنطبق على احتياجاتنا الجديدة .

ثانيا : ان التميز الذى كان فى الماضى واضحا بين الكتاب والموسيقيين والرسامين ـ اى بين فنون النص المكتوب والصوت والصورة قد بدأ يتلاشى رويدا رويدا لأن هذه الفنون اصبحت تتداخل وأصبح الفنانون ذوى فاعلية شاملة أو على الاقل يستطيعون أن يعملوا متشاركين ومتساندين ومعتمدين على بعضهم البعض .

ثالثا : أن الراديو والتليفزيون يمكن لهما انيكونا وسيله لدفع الفن عامة الى الامام .

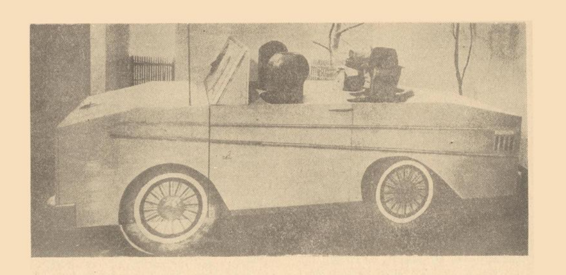
كان هدف فن الراديو فى الماضى ينحصر فى كيفيه توصيل الصوت الى المستمع بنفس القوة والصفاء التى كان يلقى بها المغنى أو المتحدث كلمته ولقد استطاع الراديو حاليا أن يصل الى هذه الامانة بل أدخل عليها الكثير من التحسينات اذ توصل الى الصوت المجسم « الاستريو » .

وباستمرار كثرة الاصوات واختلاطها فى الاستديوهات اصبح المهيمنون على الراديو اليوم يرون أن وظيفة الراديو يجب أن تكون ـ بصفة تلقائية وغير مفتعلة ـ خلق أنواع صوتية جديدة أساسها علم الصوت أكوستيك أو الالكتروأكوستيك أى ابداع تشكيلات وتكوينات صوتية منسجمة من مجموعة الاصوات المتضاربة التى حولنا .

والتليفزيون بدوره يستطيع أن يأمل انه ربما يوما استطاع ان يلد امكانيات جديدة غير معروفة للآن تتساوى مع ما يمكن ان يصل اليه الراديو او التى وصلت اليها الفنون التشكيلية قبل ذلك عن طريق التجريد . مثل هذا التغيير او التجديد او الانتاج العظيم لن يشمل طبعا كل البرامج اليومية أو يسيطر سيطرة تامة على منطق الاذاعة كليا .

الفنون البديلة باعتمادها على الآلة
ستحقق التجريد الفنى كاملا

ان الافكار الشائعة عن صفات آلات الصوت والصورة والتى نرى أن الغرض منها هو انتاج موسيقى الاغانى والتمثيليات والافلام بالجملة هى افكار لا تصل للمميزات الاساسية لهذه الآلات . ان اهميتها الاساسية يجب ان تنحصر فى خلق أعمال تشكيلية ذات مفهوم ثورى جديد ، فمهمة المذياع ، والكاميرا والميكروفون قبل كل شيء يجب أن تنحصر فى دفع الانسانية الى الامام وفى



تحليل واعادة تكوين العناصر التى يتركب منها كل عمل سيان كان جديدا او تقليديا . وبكلمة اخرى ، ان وظيفة الفنون البديلة يجب ان تهدف الى المساهمة فى زيادة المعرفة ودفع الفن الى الامام . لا أن تكون عالة على الفن وتابعة تسـير فى ركابه على اعتبار انها وسيلة من اهم وسائل الاعلام . فوظيفـة الفنون البديلة هى العرض والتحليل والتشكيل . وان كنا لا نستطيع احداث تغيير فورى لكل عادات فكرنا القديم الا انه عن طريق تغير فهمنا الطبيعة الفنون البديلة سنصـل الى بعض الاختراعات الرئيسية والاولية التى تسـد احتياجات هـذا المفهوم الجديد فى كل من اجهزة الصوت والرؤية . ومن هنا تكتمل الحلقة :

الآلة تغير الفن والفن بدوره يغير الآلة .

هذا الوصف لا بد أن يثير فى القارىء احساسا بالشك او الفضول وبخاصـة اننى لا استطيع توضيح ذلك بالكلمات فقط اذ لا بد من نماذج مرئية او مسموعة . ان هذا التجـديد سيظهر تفاهة وبدائية الاساليب المتبعة لكل من التليفزيون والراديو فسحر المذياع وآلة التصوير سيحققان هذا المفهوم فالمذياع وآلة التصوير لا يغيران شيئا ويمكنهما ان يغيرا كل شىء . فسحر الراديو والتليفزيون لا ينحصر فى جانب امكان رؤية الشىء فى مكانين مختلفين فى آن واحد وهو ما يعبر عنه الفرنسيون بلفظ L'ubiquité ولا فى اعجوبة امكان الاحتفاظ بالصور والاصوات التى هى اهم صفات الفنون البديلة ، كأن الراديو والتليفزيون ثلاجات لحفظ المواد . وفى امكان هذه الثلاجات الاحتفاظ بهـذه المواد الى الابد ، اى الاحتفاظ بحياة الوجود أو الانسان فى حركته .

ان السحر الحقيقى لهذه الفنون البديلة يكمن فى امكانية الفصل بين الصوت والصورة والفصل بين الموسيقى والنص ثم اعادة تركيبها ومزجها بصـورة لا يستطيع الواقع أن يقدمها . من هنا فقط يبدأ الفن الحقيقى فى التليفـزيون والراديو ، وبذلك تتحقق كلمة اوسكار وايلد بكل ابعـادها : « الفن يبدأ حيث تنتهى الطبيعة » .

وهل يوجد فى العالم حلم ادهش من هذا ؟

ولنرجع الآن الى جملة التقينا بها منذ برهة وهى ان المذياع وآلة التصوير لا يغيران شيئا ويمكنهما ان يغيرا كل شىء فاذا كان المذياع مثـلا لا يقوم بأى عملية تحويل جوهرية فى المادة الصوتية فانه يقوم بعملية تغيير فى الحساسية الصـوتية نفسها ، والصورة الصوتية ، مهما كانت الآلات متقنة تختلف اختلافا كبيرا عن الاصل الصوتى . ولندع جانبـا الصعوبات التكنيكيه البحته كاستحالة اعادة تكوين « اوركسترا » كامل فى حجمـه الطبيعى وكذلك الصعوبات فى التجسيم الصوتى وأبعـاد اللون والتناسق التام بين الدرجات المختلفة . ان هـذه المشكلات موجودة ولا يجب تجاهلها ولكن ليس هنا مكان دراستها . وانما الذى يهمنا هنا هو المشاكل التى هى بمثابة المكياج للعمل الفنى والتى تأتى فى المرحلة النهائية من عملية الخلق الفنى ، ووظيفتهـا ايجاد العلاقة بين مختلف العناصر المكونة للعمـل الفنى ــ وعلى الرغم من ان عنصر التنسيق يتطور تبعـا لنظريات فلسفة الفن الا انه اقرب الى التكنيكات والآلة .

ان فاعلية الميكروفون وشاشة السينما بسيطة لدرجة أننا لن نبذل اى عناء لكى نفهمها وشائعة لدرجة انها لن تكون غريبة عند عرضها او ملاحظتها، لان الميكروفون يساعد على سماع الصوت دون مشاهدة المصدر الاصلى لهذا الصوت وهذا امر لم تعتده الانسانية من قبل . اذ كيف يسمع صوت دون رؤية مصدر هذا الصوت ؟ لقد كان هذا يعتبر نوعا من السحر ولكن منذ ثلاثين عاما فقط بدأ الناس يسمعون اصواتا دون رؤية مصدرها الانسانى وموسيقى دون اوركسترا فلا يكادون يستطيعون تمييز وتصنيف هذه الاصوات ،لان هذه الموسيقى بالنسبة لهم هى مجرد اصوات غريبة خالية من الجسد . واخذ الناس يلقون تبعة ذلك على الآلة وكان هذا يؤدى الى احتقار الآلة او الى تبجيلها وهم فى الحقيقة يخدعون انفسهم لأن الآلة ليست الا قناعا وظيفته هى قدرة العزل والفصل والمقدرة الحقيقية هى كيفية استخدام الميكروفون الذى يشبه وضعه هنا وضع التيلسكوب الذى يحدد لنا قطعة محدودة من جسم السماء ويعزل عنا ضوء السماء الواسع فنرى النجوم فى النهار وبنفس الكيفية يعطينا الميكروفون تفصيلا وتجسيما وعمقا. ان حاسة الابصار لا تمكننا من التركيز والاستمتاع بالصوت. وزيادة على ذلك فللميكروفون قوة التضخيم الصوتى وليس فقط القدرة على العزل. اذن فالفنون البديلة لا تملك فقط القدرة على العزل ثم اعادة التشكيل ولكن كذلك تملك امكانية التنغيم والتباين الناتج عن العلاقة بين الصغير والكبير والعالى والمنخفض . ولنحاول ان نشرح ذلك عن طريق السينما مثلا من خلال اللقطات القريبة close up

وقد بدأ ادخال اللقطات القريبة جدا عندما فتن المخرج جريفس بجمال احدى الممثلات التى كانت تشترك فى احد افلامه فأخذ لها لقطه عن قرب شديد . وكان لنجاح هذه اللقطة ان عمت السينما حتى اصبحت السينما معتمدة على تقريب المناظر وابعادها مما ادى الى انحصار التطور الآلى فى تأدية الكاميرا التقريب والابعاد على اقرب وجه . ونتج عن ذلك اختراع كاميرا « زوم » .

ويضيف مالرو الذى روى هذا الحادث بان حادث جريفس هذا اظهر بوضوح الى اى مدى تركزت موهبة احد كبار المخرجين السينمائيين فى عهد السينما البدائى وكيف انها خرجت بذلك عن نطاق الاعتماد على فاعلية الممثلين فى التأثير على الجمهور . وبعدها أصبح الممثل وسيلة يمكن بها ان تحقق آلة التصوير وظيفتها كاملة عن طريق تصغير وتكبير الحجوم على الشاشة حتى أن ذلك اصبح من أهم الاسباب التى ساعدت على بلورة السينما، ولنجر مقارنة دقيقة بين الراديو والسينما الصامتة ، لقد كانت السينما الصامتة ترينا دون ان تسمعنا اما سحر الراديو فهو عكس ذلك أنه يسمعنا دون ان يرينا · وهذا فعلا هو الغموض والشىء غير الطبيعى ، الذى ينقص ما اعتدنا عليه وهو انتسمع وترى فى نفس الوقت ، كما ينقص التكامل والتعاون التام بين حاسة السمع وحاسة البصر . واذا حرم الوجه من الصوت فهو يظهر فجأة بشكل جديد ، فتزداد قيمته جدا او يفقد قدرته حتى على التعبير العادى ، حينئذ يقال أن هذا الوجه صالح للتصوير أو غير صالح · أن الكاميرا فى الحقيقة لا تضيف شيئا ولا تحذف شيئا ، فتوجد وجوه تستطيع ان تقول كل شىء دون أن تنطق ببنت شفة . انها وجوه محرومة من الصوت وتفرض نفسها بوجود داخلى . كما توجد اصوات محرومة من القدرة على التعبير بالوجه بل ان الوجه احيانا ما يحجب او يقلل من قدرتها واكبر دليل على ذلك فشل الكثير من الممثلين الاذاعيين الناجحين فى المسرح والسينما. كما ان كثيرا من الممثلين عجزوا عن الاستمرار فى التمثيل بعد تحول السينما الصامتة الى السينما الناطقة ــ هذه الحقيقة ظاهرة اساسية نراها بوضوح فى ميدان الفنون البديلة وفى الراديو كما كان الحال فى السينما الصامتة . وتنطوى هذه الظاهرة على الكثير من الزيف والمبالغة.. فالوجه الذى اصبح له مكانة كبيرة ويملأ مساحة الشاشة كلها ، ربما لو مر بجانبنا فى الطريق ما عبأنا به. وذلك الصوت الذى لا يقوى سوى على الهمس فى عالم الواقع ولكن هذا الهمس حينما يقرب من الميكروفون ويتضخم عشرين مرة ينقلب الى هدير ثائر بل ان الذى يحدد القيمة فى الحالتين ليس امكانيه الصوت فقط ولا امكانيه الوجه فقط. ·· بل يعتمد البناء الحركى للفورم فى كلا الحالتين على تباين الحجوم . فكلا الصوت والصورة نكبره ونصغره وفقا لما يمليه علينا الصراع الدامى فى العمل الذى يؤدى ومن هذا التنويع فى الدرجة تتكون لنا امكانية بناء « فورم » فنى سليم. وهكذا يتحقق حلم الفنانين الاستقباليين ، ان الوقوع تحت طائلة التقليد الممجوج للربط بين الصورة والصوت لن يؤدى الى المحافظة على سحر كل من الصورة والصوت . فيجب ان نضع فاصلا بينهما كما يجب أن نحسن استخدام ذلك الحد . هذا الكلام يصل بنا الى نقطة سيوافقنى عليها الكثيرون هى ، انه ربما اتت السينما الناطقة قبل ميعادها المناسب ، اى قبل كمال الآلات والادوات التى كانت ستتمم السينما الصامتة ، ولكن لا داعى للاسف ففى امكان السينما الرجوع ثانية ووضع حد للاعتماد الكلى على الكلمة المكتوبة . فيكون الحال كما حدث فى بعض افلام جان كوكتو التى هى ناطقة ٢٠ ٪ فقط. وكذلك ربما استمر التليفزيون سنين طويلة دون أن

يتعرف على فلسفة الشاشة البيضاء التى تعطى الفرصة للكلمة انتعيش كاملة او الصورة الثابتة التى تعطى الفرصة للكامة ان تجوس خلالها ودون ان يتعرف على فلسفة الصورة الساكنة التى لا تتممها كلمة . اجل دون ان يتعرف على كل هذه الاشياء التى تمكن الاذن والعين ان يزدهرا من جديد .

ان التقدم الآلى سيستمر محققا لنا احلاما كثيرة ما كان لنا ان نحلم بها . فلا حدود لامكانية العقل البشرى كما ان التعاون بين الآلة والفن لخدمة الانسان سيتخذ صورة مدعمة وواضحة اكثر من ذى قبل متى وصل الانسان لفهم اعمق وابسط للآلة . وحينئذ تصل الآلة الى ان تصبح جزءا لا يتجزأ من حياة الانسان اليومية ويتم التعاون بينها وبينه ـ ان هذا الفهم الاعمق لطبيعة الآلة التى اصبح الفن يعتمد الآن عليها هو ما سأحاول ان اناقشه فى النقط التالية . اذ يجب ان تتغير نظرة الانسان الى الآلة بوجه عام سيان كانت هذه الآلة التى تستخدم فى فن أو غيرها من الآلات .

موقف الانسان من الآلة

اذا كنت اعترف بشىء فانى اعترف بعجزى عن الكتابة فى مثل هذا الموضوع بانطلاق ، وذلك لعدة اسباب ، اولا لأن معرفتى بالآلة ليست كبيرة ، وثانيا لانى امارس نوعا مختلفا من الفن . لا شك ان رؤيه رجل الفن تختلف نوعا عن رؤيه رجل العلم الذى يتعامل مع الآلات ويستطيع ان يحس بها ويتفاهم معها . ومع ذلك فانى اشعر اننا لسنا فى حاجة الى رؤية رجل العلم هذه ، اننا فى أشد الحاجة الى تفكير يقارب تفكير الفنان برومانتيكيته وشاعريته كى تقلل من سطوة وحدة سيطرة الآلة على حياتنا ، ولكن يجب ان يسبق ذلك دراستنا لهذه الآلة التى اصبحت تسيطر على وسائل التعبير الفنى وتقوم وحدها بنقل هذا الانتاج الفنى الى الجماهير . وقد يظن البعض اننى اقصد بالدراسة التعمق فى اسرار تكوين الآلة كما يفعل رجل التكنيك ولكننى اقصد شيئا مختلفا . أقصد الفهم الاعمق للآلة حتى يستطيع الانسان ان يتعرف على طبيعة ونوع ذلك الفن الذى يقدم له من خلالها وبها وحتى يزال ذلك الغموض الذى يغلف هذا الانتاج . فيستطيع الانسان ان يحدد الفرق بين وظيفة وفن كل من الموسيقى والمسرح والاذاعة والتليفزيون والسينما والتصوير الفوتوغرافى ، ولا نقصد بهذه الدراسة العميقة اطلاقا ان ينضم المستمع او المشاهد الى ركب العاملين فى هذه الميادين ، بل على العكس فالهدف من هذه الدراسة يكون تعميق الاحساس واكتشاف مجاهل هذا الميدان المرن المتباين حتى يصبح لدينا حماس الطفل وسعادته اذ يعثر على قوقعة فيبادر الى النفخ فيها ويقربها الى أذنه يتسمع اصداء صوته وكل الوعود حوله . ان هذا الميكروفون يجب ان يتحول الى شكل يستجيب الى الحساسية الفنية والشاعرية عند الانسان بحيث يجتمعان معا تلقائيا فى ترتيلة واحدة عبر طريق واحد هو وحدة الايقاع الانسانى .

●

وامام هذه المشكلة ، فان الباحث يجد الانسان منذ البداية يتجاذبه اتجاهان يظلان دائما متناقضين متصارعين ، يجدد ان ذلك الصراع العديم الفائدة بين القديم والحديث ، وبين المحافظين والتقدميين . فالاولون متمسكون بمايملكون ويرتجفون امام فكرة ان شيئا ما سياتى ليعكر صفو ذلك الشىء الثمين الذى يمتلكونه ، وهو عندهم الصورة التى ترسم وقطعة الموسيقى التى تعزف والاسطر التى تكتب وتقرأ اما الآخرون فهم المستجيبون لحركة التغيرات المستديمة . يتلهفون على كل جديد ويتعصبون لصنم يسمى التقدم . ولا يجمع كلا المعسكرين لا شىء واحد هو التعصب الاعمى ونفس النظرة الفاسدة للتحكم الزمنى ، فهم ينظرون للزمن على انه متغير ولكن الحقيقة انهم لا يرون سوى حقبة قصيرة جدا وهى حياتهم او حياة جيلهم . هذه النظرة المحدودة تجعلهم امام واقع محدد يفرض عليهم اما ان يحافظوا على ذلك الميراث الذى ورثوه عن الانسانية دون محاولة فهمه او يحاولوا ان يجنوا ثمار كل جديد قبل غيرهم وخاصة ان الحيرة تمزقهم بين ماض قد يعطيهم نوعا من الاستقرار ومستقبل قد يحقق لهم كل أحلامهم . والواقع ان اى حضارة قديمة سواء كانت هندية او مصرية او افريقية قد افرزت لنا فى قمم تطورها قيما انسانية لخصت هذه اللحظة الانسانية الماضية وتكون هى بذاتها صالحة لتلخيص كل لحظة مستقبلة فى تاريخ البشرية ـ تلك اللحظة التى سرعان ما تستحيل الى حاضر وهكذا . لذلك يكون علينا عندما ننصت الى سماعة الراديو او سماعة التليفزيون أن ننصت لهما بنفس شغف وحماس الطفل وهو ينفخ فى القوقعة ثم يقربها الى أذنه ، ذلك الطفل الذى ظل احيالا وأحيالا ينصت الى هذه القوقعة وسيظل اجيالا واجيالا يفعل ذلك بنفس الحماس .

يجب ان ننصت الى الميكروفون بمثل هذا الحماس دون ان نعتبره مجرد جهاز يرتبط بالبوبينات الكهربائية التى نعجز عن فهمها ونخشاها . وربما وضع هذا حدا لمشكلة فلسفية الا وهى موقف الانسان امام المجهول والغامض ، ذلك الطفل الكبير الانسان الخالد ذو الاوضاع والملامح والسمات

الانسانية التى لا تتغير . والحقيقة ان الحضارة ليست لها اتجاهات وابعاد مختلفة ذات اليمين وذات اليسار ولكن الحضارة لها شموخ وجذور عميقة ، ولكن ما يثير الاسف حقا هو ان موقف المعاصرين بنوع عام والفنانين منهم بنوع خاص تجاه الآلة قد بدأ ينكشف عن اتجاهين وهما اما رفض غريزى او تعلق جنونى وكلا الاتجاهين يجعلان الرجل تحت رحمة الآلة . فالذين يرفضون ينكرون العهد الحاضر ويواجهون متناقضات واضحة . والذين يتعلقون بالآلة فانهم فى الحقيقة يقضون عليها بحماسهم هذا . انهم منقادون ويتوهمون انهم وهم فى عجلة من امرهم سيستطيعون القاء تبعة المسئولية كاملة على الآلة ، ليس فقط فى الاعمال البسيطة ولكن كذلك فى الاعمال الكبيرة ذات الاهمية وفى الابداع الفنى انظر صور رقم ١١ و ١٢ و ١٣ سيكون هناك آلات للتفكير وآلات للابداع لمعرفة المستقبل . وهناك نوع ثالث سيملك مكرا ودهاء أكثر من الفنانين . أولئك الذين يملكون حرص التجار ورجال السياسة لا يفعلون شيئا الا امساك العصا من النصف فى موقف ينطوى على كثير من بالانتهازية يجد صدى عند الكثيرين لما فيه من عدم فكرية مستقرة انتهى وقت مناقشتها مع الانتفاع بكل وسائل الراحة التى يخلقها التكنيك والآلة الحديثة ، ومن المؤسف حقا ان هذا الموقف المتسم بالانتهازية يجد صدى عند الكثيرين لما فيه من عدم المخاطرة وجنى للفوائد والثمار فى آن واحد . وهو موقف لا شك معطل للتطور ، يجب ان ننظر الى الآلة نظرة أخرى تختلف عن وجهات النظر الثلاث السابقة . هذه النظرة الجديدة التى حاولنا ان نقربها الى ذهن القارىء بتلك الصورة التى وصفناها منذ برهة وهى صورة القوقعة والطفل والتى سنحاول ان نتعرض لها تفصيليا فيما بعد .

يجب أن نعترف فى البداية أن أسطورة غريبة تجتاح العالم وهى وليدة مثابرة واصرار الانسان طيلة القرون الماضية . ان هذا العصر هو عصر الحساسية الانسانية التى لا تقاس ، فالآلة ليست الشىء الذى يصنع ليسد احتياجاتنا المادية فقط ولكنها ايضا ذلك الشىء الذى يزيد من حساسيتنا وفطنتنا واستيعابنا للحياة . يجب ان نجعلها آذانا واعينا جديدة لنا . وعلينا ان نشعر بقوتها فى نفس الوقت الذى نشعر بضعفنا وقوة سيطرتنا عليها . اننا ننتظر من تلك الآلات ان تجعلنا نبصر ونسمع ونلمس الشىء الذى كان يستحيل على اعيننا ان تشاهده وآذاننا أن تسمعه وايدينا ان تلمسه . ولا شك ان ذلك سيمنحنا الفرصة لان نتعرف ثانية وبصورة مختلفة على انفسنا من خلال الآلة ، لاننا سنرى فيها انعكاسات لخواص الكون الكيمائية والبيولوجية ، انعكاسات لكل ايقاعات القوانين العامة للظواهر الطبيعية .. ومع الزمن سيتعلم الانسان من الآلة أكثر مما كان يعرف . سيعرف أسرار نفسه اكثر مما اتاحه له علم النفس النظرى بل وكل الفلسفة المطلقة طيلة القرون الماضية . سيتعلم الانسان من وجوده بين أشياء ميكانيكية سلبية ان يلتصق اكثر بالوجود لانه سيشعر بعجزه الدائم امام وحدة الكون ووحدة القانون الذى يربط ويسير ذلك الكون . لن يكون امامه سوى أن يجعل نفسه تتجاوب مع قدرته الحسية كالقرار والجواب فى الموسيقى . لن يكون أمامه سوى أن يجعل خط سير حياته يلتصق مع مسار الحياة ذاتها . وهذا يحقق نوعا من الانسجام الذى سيكون له جمال الخط المنساب .

ولعل انسجام الانسان مع الوجود حوله يوفر له الكثير من الجهد الضائع الناتج عن صراعه مع ذلك الوجود . وحينئذ سيرى كلمح البرق أن هذا الكون ليس غريبا عليه بل هو جزء منه. سيتعرف الانسان ثانية على نفسه باعتبارها جزءا من ذلك العالم بطريقة جديدة وجدية . وسيمتزج مع الوجود بصورة شاملة . صورة تقربه لأكمل درجة من درجات التصوف الايجابى .

موقف الفنان من الآلة بوجه عام

ولنرجع الآن الى الصلات التى تربط الآلة بالفن . اذ حان الوقت لنضع حدودا لهذا الموضوع الشاسع، ولكن يجب اولا ان نحدد موقف الفنان بصفة خاصة من الاتجاهات الثلاثة التى ذكرناها بشكل عام من قبل وهذه الاتجاهات الثلاثة هى اما الرفض أو الايمان بالتقدم أو محاولة التوفيق بين الاتجاهين السابقين. وقبل ان نتعرض لموضوع الذين يرفضون اعتبار الآلة شيئا مثيرا للاعجاب والحماس أو مثيرا للسخرية فلا بد ان نذكر ان الآلة كانت طيلة السنوات الماضية ـ بالنسبة للفنان جزءا من العالم الخارجى ، يراها كما يرى الشجرة او كما يرى الصخرة ، وربما رسمها ساخرا كأنها الشبح ، فلم تكن حركة السرياليزم سوى تمرد على الآلة ونكران لها . واكبر مثال على ذلك أعمال الفنان مارسيل ديكامب ومان راى وفرانسيز بيكابيا وماكس ارنست وبيرروى (انظر صورة نمرة ١)

مثلا ارمان اذا به يكدس فى صورة واحدة الكرونومترات بجانب أوعية التبول « وستيانات » السيدات ، وسيان كان ذلك بسذاجة او بمكر الا فكرة الانتاج الآلى كانت مسيطرة عليه ولم تلبث مثل هذه النفايات ان اصبحت مذهبا فنيا يسمى pop Art واصبح له عشاق كثيرون فى أمريكا ، (انظر صور رقم ٢، ٣، ٤) اما اعمال سيزان بلدشين

فقد انحصرت فى تكوين اشكال من العربات القديمة والحديد « الخردة » الذى حطمته المطرقه الآليه ، وما كانت اعمال شارلى شابلن سوى أعمال تعبر عن سخرية ضد الآلة . انه هو وغيره من الفنانين وكثير ممن سبقوهم كانوا يشعرون ان واجبهم يحتم عليهم ان يقاوموا الآلة . ومن شهد ميلاد هذا العصر من آبائنا يذكر كيف ان الصراع ضد الآلة فى الفن مر بمرحلة من الضعف والليونة اقتصر خلالها على العبث والتهكم . ولم يكن هذا العبث او التهكم فى واقع الامر سوى تغطية لهزيمة جيل رفض أن يعترف بانه أصبح « موضه قديمه » أو أنه عجز عن ان يتجاوب مع الآلة . ونتيجة لهذا الهزل وجد اناس ينتقدون الآلة وآخرون يبالغون فى حماسهم وقبولهم لها .

أ) الآلة والفن التشكيلى :

راينا فن التصوير يقع تحت طائلة ism التاشيزم الا ان بعض المصورين وهم قلة فى الحقيقة ضاقوا ذراعا بكل ذلك واصابهم غثيان من اللمسات العشوائيه الاوتوماتيكيه التى يقوم بها معاصروهم مستوحين فنهم اكثر فأكثر من هراء المصابين بالامراض النفسية ومن الحركات الهستيرية الانفعالية التى يطلقون عليها لفظ action painting (انظر صورة رقم ٥،٦)

هذه القلة فكرت ايضا فى الرجوع الى اشكال هندسية والى مشتقات هندسية ورياضية تكاد تقترب من المفهوم الاسلامى للفن . والذين اقصدهم هم مجموعة الباحثين فى الفن النظرى وهم يقدمون افكارهم فى حذر باعتبارها ابحاثا تجريبية لم تزل بعد فى بدايتها وليست كطريقة فنية ذات اهداف محددة (انظر صورة رقم ٧،٨) . اما مشكلة التوفيق بين الفنان والآلة فقد بقيت معلقة حتى الآن . هل ستبقى الآلة بالنسبة للفنان كشىء خارجى منفصل عنه ؟ أى « كاكسوار » يرسمه فى صورة متى أراد . أم سيعتمد على الآلة اعتمادا كليا فى تشكيل مثل هذه التكوينات الهندسية ؟ .

ب) الآلة وفن الاوبرا :

وعلى كل فمحاولة التوفيق بين الفنان والآلة لها سابقة معروفة جدا . ولقد كان ميدان هذه السابقة هو حقل الاوبرا . لقد انطلق فن اخراج الاوبرا اكثر من الاخراج المسرحى فى مزج حركة الممثلين مع ميكانيكية المناظر والكواليس وحقق التعاون بين المغنى ورجل الاضاءة ، ولكن يجب ان نختبر مدى نجاح هذا التوفيق أو فشله ونظرة واحدة الى الاوبرا تثبت انه قد فشل فى هذا ؟ فمثل هذا التوفيق والمزج يمكنه ان يفسد موسيقى جونو . كما ان التينور يمكنه ان يفسد رومانتيكية اللحن .



ومن ذلك يتضح أن عمليات المزج بدون فهم عميق بوسعها ان تهدد الفنون الجديدة تماما كما كانت تهدد وتضعف روعة الفنون التقليدية . وهكذا نرى ان ميدانى الاوبرا والمسرح قد أصبحا معرضين لغزو مستمر من جانب دعاة استخدام الآلة فى ميدان الفنون ولم يقتصر الامر على مجرد هذا الغزو الآلى لميدانى المسرح والاوبرا بل تبع ذلك استعارة تقاليد من السينما كأن يرى المشاهد حدثين فى وقت واحد : حدث مسرحى وحدث سينمائى معروض خلفه على الستارة الخلفية لخشبة المسرح . وقد عرضت أوبرا نونو على طريقة فيتنشى اذ عرضت معها رسوم الرسام اميليو فدفا العظيم على الستارة الخلفية للمسرح بواسطة « الفانوس السحرى » أثناء التمثيل فى نفس الوقت ولعلنا نذكر تلك الفرقة التشيكية التى زارتنا منذ سنوات قليلة وقدمت عروضها على أرض المعرض بالجزيرة . فقد كان العرض عرضا مسرحيا يحتوى على تابلوهات مسرحية تتخللها مناظر خلفية سينمائية تعرض بحيث تمتزج من حيث الحركة والتوقيت مع حركات الممثلين الذين نشاهدهم بشخوصهم على خشبة المسرح .

كما كانت محاولات جان مارى سرو ناجحة مع بيير فان . ومن انجح هذه المحاولات باليه « ريتهم على ثلاث مرات » وهو من تصميم جان تارديه والصور المعروضة بالفانوس السحرى لهارتنج والاخراج لجان بوليريه (أنظر صورة رقم ٩، ١٠)

ويمكن القول ان كل هذه الاشـــياء مقنعة او ستكون مقنعة اذ نظرنا اليها كنوع من التجــديد ولكن المتفرجين العصريين الذين ارهقتهم التعقيدات التكنيكية فى حياتهم اليومية والذين شبعوا حتى الثمالة من فوضى وضجيج الصوت والصــورة فى السينما والتليفزيون ، اصبحوا الآن يترقبــون فى شغف عظيم كلمة انسان تلقى على خشبة المسرح.

ج) الآلة والموسيقى :

كان حظ الموسيقى من الآلة افضــل من حــظ زملائها مع الفنون البديلة . فلا يستطيع احد ان ينكر انه بالامكان ان تولد اساليب موسيقية جديدة داخل الاستديوهات الاذاعية بما فيهــا من آلات للصوت ، ولعل البعض يوافقنى على ان الافكــار الموسيقية تكون حبيسة الآلات الموسيقية مثلها مثل الافكار العلمية التى تكون سجينة أجهزة التجارب. هذه الافكار الموسيقية وضعت على بساط البحث من جديد على ضوء القواعد الجديدة للبحث وعــن طريق أجهزة قوية شديدة الحساسية دقيقة الاداء. وقد اظهر ذلك دقائق اصوات كانت مجهــولة لم يكن باستطاعتنا سماعها وان كانت لها غالبا نفس أهمية الاصوات الاخرى . انها أصوات من الواقع لم يكن باستطاعة الاذن المجردة ان تتعرف عليهــا أو تحلم بها . وهكذا توصلنا الى نوع من الانتاج الصــوتى الذى يسمى بالموسيقى « الكونكريت » والالكترونية ، وقد ظهرا فى وقت واحد تقريبــا منذ خمس عشرة سنة ، ولقد حددت الابحاث التى أجريت الفروق بين هذين المذهبين الموسيقيين ، حتى قبل أن يستكملا كل صفاتهما المميزة . ولقد رفض المعاصرون ولا يزالون يرفضون أن يقبلوا الموسيقى الالكترونية او يفسحوا لها مكــانا فى تصنيف الموسيقى . ويهدف هــذا النوع من الموسيقى الى تجميع أصوات من مصادر مختلفة، خصوصا الأصوات التى تتولد من اجســـام صوتية اختيرت باتقان باستعمال الوسائل التكنيكية الالكترواكوستيــك عند التسجيل والمونتاج والمزج . ان هدف الموسيقى الالكترونية هو تنقية واستخلاص الصــوت دون المرور بمرحــلة الاكوستيك وذلك بمزج عنــاصر الصوت التحليلية بفضل الالكترونيك الذى يحتوى حسب قول العلماء على قوى الصــوت النقيــة ، وهذه القوى تكون محسوبة بدقة . كل منها وفقــا لقوة الدفع لديها وهى تتطور مع الوقت ، وهكــذا ولدت المعرفة الحسية التى تجعلنا نعرف ان كل صوت يمكن السيطرةعليه بواسطة ثلاثة بارومترات طبيعية ، وقد اصبح هذا حقيقة مؤكدة اليوم . وهكذا فان امكان تركيز وتلخيص كل هذه الاصوات يجعل الالتجاء الآلى او التقليدى او الكونكريت غير مجد وتنحصر المسألة اذن فى الاعتماد على جهــاز موسيقى يستطيع ان يخلق اصواتا . ان الاعمال التى الفت ابتداء من ميــلاد الالكترواكوستيك او الالكترونيك ، والتى الفت بهــذه الوسائل تميزت حقا باسلوب خاص واظهرت بوضوح ناحية جمالية فنية متميزة ، وهكذا فان هذا الطريق الجديد او الوسائل المستحدثة لم توضع فى خدمة الموسيقى لانها كانت تبدو شيئا منفصلا ومتميزا ، حتى ان الموسيقيين التقليديين كانوا يرفضون ان ينعتوهــا بانها موسيقى . وهذان النوعان من الموسيقى اللذان يطلق عليهما حاليا من باب التجاوز وصف الموسيقى هما نوعان يظهران فعلا امام الموسيقى التقليــدية كنوع من الشذوذ المقلق . فنوع منهمــا غير قابل للتدوين والآخر يدون بالارقام والاشارات (انظر صورة ١٤ ، ١٥) وخلاصة القول ان هذين النوعين باختصار يتناقضان مع الموســيقى التقليدية . والنوع الاول منهما يلوح كانه لا يمكــن حصره او تحديده من ظواهر عــديدة شــديدة التعقيد ، اما النوع الثانى فان صرامه بنائه تجعــل من العسـير ربطه بأى تصنيف موسيقى .

وعلى الرغم من أن الموســـيقى الكونكريت قد أثارت الكثير من الجــدل والنقاش الدائم ، فانه يجب الا ينظر بعين الجد الى مثل هذه المناقشات، فلا أهمية هناك للخلافات التى تبدو جوهرية فى مجال فلسفة الفن ما دام الحكم النهــائى سيكون لآذاننا . وان هذه المحاولات لن تتحقق فائدتها الا فى المستقبل . فحينما يستطيع الفنان ان يربط مثل هذه المحاولات بامكانية الميكروفون والآلة فربما يكون فى قدرته صـــنع الكثير . فالميكروفون والمانوتوفون « جهاز التسجيل » يمكناننا من أن نسمع الاصوات وان نعيد سماعهــا مرات ومرات وخاصة من ناحية تنوعها المثير للدهشة .

وهذا هو ما يعطينا الفرصة كى نجرى عليها التجارب ونعيد صياغتها وفق هوانا . ان تحليل هذه الاصوات وتقنينها سيقودنا بلا شك الى فهم حسى اعمق ، وربما تساءل قارىء ما هو رايى فى هذه الاصوات او هذه الموسيقى ؟ هل هى تصــدر اصلا عن الوجود الذى حولنا ام هى مفصولة فصلا تاما عن الفوضى الصوتية التى يعرضها علينا العالم الخارجى ، وهل هى موسيقى ام لا ؟ ان هــذا ليقودنا حتما الى التساؤل الآتى : ما هى الموسيقى؟ وهكذا سؤال الى آخر ومن تصنيف الى وصف ومن مشكلة خاصة الى مشكلة عامة وهو أمر لاداعى له ولن يقدم لنا حلا لاى اشكال بل سيزداد الخلاف على الرغم من ذلك ومع هذا فاننى بعد امعان الفكر ارى انه يجب استبعاد مثل هذه الافكار والاحكام الفريدة مؤقتا ، تلك التى تســبق المعرفة التى يكشف عنها البحث العلمى ، وهــو البحث الذى

كان يجب ان يسبق محاولة تصنيف مثل هذه المحاولات الموسيقية التى لايمكن حتى الآن وضع سلفاج لها .

الاداة والشيء :

نحن الآن على أبواب عهد وجدت فيه اختراعات عظيمة أحدثت تغييرات هائلة فى المادة التى يستخدمها الفن ، وفى تقديرى ان هذه الاختراعات تعتمد اساسا على الآلة ، وعلى ذلك فإنه لن يكون بوسعنا ان نصل الى معرفة الكثير الا بتحديد نظرتنا الى كل هذه الاشياء المحيطة بنا وتعريفها تعريفا محددا . ان هناك شيئا يسمى الفن ، هذه حقيقة اولية ، وهو يتم عبر مرحلة واحدة هى فى حد ذاتها فن مثل كل الفنون التقليديه ..وهناك اشياء تستعمل من اجل الفن ، والواحد منها يستعمل عقب الآخر بحيث تؤدى فى النهاية الى خلق فنى . وهذا ينطبق على الفنون البديلة . واذا توسعنا فى مثل هذه النظرية الإيجابية وبدأنا نتساءل كيف حدث هذا التطور المدهش فى العلوم، فان الحقيقة كما بينا فى المقالة السابقة بعدد ١٠٣ من المجلة (١) .انه لا فرق بين اكتشاف النار واكتشاف الذرة وانه لا فرق ايضا بين توصل الانسان الى العجلة او الى الطاقة الكهربائية فكل ذلك ما هو الا مراحل فى عمر الانسانية حددتها الاداة والشيء وهذا الانسان .. انسان القرن العشرين الماهر فى تحريك هذه الآلات الالكترونية المعقدة هو بالضبط ذلك الانسان البدائى الذى كان ماهرا فى استعمال النار والآلات الزراعية ، ولكنه مع ذلك كان مقيدا بالبيئة التى تحيط به . تسيطر عليه وتحدد مصيره وقد كان هذا ما دفعه الى ان يسيطر على طاقات الطبيعة والكهرباء والبخار والذرة، هذه الكهرباء التى كان يعتقد فى سذاجة انها تسمى « جوبيتر » وان البخار هو فولكان ، والم تحلم لبيكريس هى الاخرى بالذرة ؟ لقد كان الاغريق يفكرون فى احتمال ان تكون الطبيعة قائمة على الذرة . كل هذه الاحلام والافكار التى كان يفكر فيها الانسان فى تلك العصور المبكرة ويحاول ان يحل اسرارها هى بالضبط العلوم التى تبنى عليها الآن حضارة القرن العشرين .

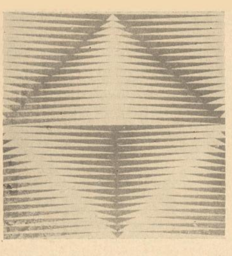
لقد كانت هذه الافكار تجول فى ذهن الانسان منذ آلاف السنين . وكانوا يظنون انها مجرد افكار فلسفية بحتة . ولكى يصل الانسان الى ان يحيل هذه الافكار الفلسفية الى حقائق ثابتة اجتاز الانسان قنطرة تقوم على دعامتين ،اولاهما كانت الواقع الموضوعى او الحقيقة العلمية والثانية كانت هى الاداة أو الآلة سواء اكانت وسيلة للتجربة او مقياسا او طاقة حركية واننا مهما اكدنا واعطينا من اهمية للحدث العلمى فانه فى الحقيقة ينبثق من الحدث اليومى . والفن التقليدى الذى كان الترفيه يعتبر اهم خواصه الظاهرية ، ذلك الفن الذى وجد لكى يسحر ويثير الاعجاب انبثق منه الآن فن آخر له نفس مقومات العلم دون ان تكون له طريقة او اهداف العلم . هذا الفن كما قلنا فى بداية المقال يختلف كثيرا عما نسميه بالفنون الجميلة ، حتى اننا وافقنا على تسميته بالفنون البديلة ، كما وافقنا على تسمية ذلك الشكل الجديد من الفنون التقليدية الذى ولد نتيجة لتلك الآلات المختلفة التى تسيطر فى ميادين هذه الفنون البديلة، وافقنا على تسميته بالفن التجريبى ، والحقيقة انه ليس بوسع انسان ان يحدد شيئا فى هذا الموضوع فالشيء والاداة لهما الكلمة الاولى والاخيرة فى هذا الموضوع تماما كالحدث والآلة بالنسبة للعلم . ونحن مهما فتشنا عن تعريف او تحديد الفنون البديلة او للفن التجريبى فلن نجدهما سوى مجرد ظاهرة جديدة فى الفن التقليدى ، انما الاختلاف فقط فى الاداة. فكل ذلك ما هو الا تقليد آخر للفن التقليدى وتمهيد للواقع الذى نعيشه ، ولكنه ليس ذات الرؤية او ذات التخيل الذى تعودنا [illegible] من لمسة المصور او قلم الرسام او نوتة الموسيقى ، وليس هو ايضا شيء مادى كالمكعب او الوجه او الآلة الموسيقية فلا احد يستطيع ان يبث ذكرياته فى هذا الشكل الجديد . لقد اصبح هذا النوع الجديد من الفن ثابتا بقوة رغم كل شيء كأنه حدث علمى ، ان الفيلم الخام والشريط الخام لهما اثر على ذلك الشكل الجديد من الفن ومع ذلك فاننا لا نلمس او نرى الفيلم او الشريط فى هذا الفن . بل الذى نلمسه ونراه هو الانطباعات والاحاسيس التى يهيئها لنا هذا الفيلم او ذاك الشريط . هذه الاحاسيس والانطباعات التى يصبح فى مقدورنا استرجاعها واعادتها وترجمتها بواسطة جهاز تسجيل او آلة عرض . ان هدف هذا الفن ليس دراسة طبيعية للصوت او الصورة كما يفعل عالم الطبيعة ، ولكن وظيفة الفن هى دراسة الانطباعات والاحاسيس والحالات الشعورية التى تبعثها فينا هذه الاصوات وتلك الصور وما تثيره فينا من معان فالهدف النهائى للفن لم يعد الصورة التى تعلق على الحائط او التمثال المنحوت او القطعة الموسيقية المكتوبة فكل هذا ما هو الا من آثار الفنون التقليدية . ان على الفن الآن ان يصل الى معرفة اعماقنا متغلغلا فى حياتنا اليومية ، وحتى هذه الفنون التقليدية كانت فى العصور السالفة مسيطرة ومتغلغلة فى حياة الناس . والفن يجب الا يقوم على نظرة خارجية تعتمد على ملاحظتنا فقط كأنه

---

(١) مقال « ضرورة الاعتماد على الفن فى مرحلة التصنيع » المنشور فى العدد ١٠٣ من « المجلة » يوليو ١٩٦٥ .

مفصول عنا ولكنه يجب أن يتقابل مع وعينـا فى وقت واحد لانه موجود فى أعماقنـا وفى باطن تفكيرنا . يجب أن يبنى الفن على حركة الذهاب والاياب بين داخلنا وخارجنا لان الفن ما هو الا دراسة العلاقة الاساسية بيننا وبين العـالم . وهو يختلف عن العلم الذى يعتمد علـى الجانب الموضوعى ، من اجل تركيز دراسته للشيء الذى يريد درسه كان هذا الشيء مفصول عن البـاحث نهائيا . ولكن هذا الفن الجديد الذى نتكلم عنـه يعتمد كالعلم على الجانب الموضوعى المكمل . هذا الجانب هو وعى وحصيلة ذلك الفنـان المشحون بكل ما اثر فيه من اعمال فنية ومعرفة جمالية . تلك المعرفة التى توجـد بدورها نتيجـة لعنصر الملاحظة .

أما عن الخلاف القـائم فى مجـال الدراسـات الجمالية حول ماهية هذه الفنون البديلة او تلك الفنون التجريبية ، فانه خلاف يجب ان يقوم ، لانه خلاف نافع بما يثيره من قضايا وتجارب علميـة عظيمة ، وانني واثق من ان كل شيء سيتحددبصرة نهائية وستوضع النقاط على الحروف فى هـذه القضية الحيوية . غير ان هذا الفن التجريبي قد يجرد من كل أسلحته ان لم تكن لديه الادوات التى تزيد من طاقاته والتى تقدم له بنوع خاص الواقع فى حالة تخالف كلية واقع التجربة العادية . وهذه الادوات هى الميكروفونات والميكروسكوبات . وهى ادوات تخدم العالم كما ستخدم الفنان ، ولعـل ذلك لا يثير الدهشة ، وكأن دهشتنا هنا تساوى قولنا ان العلماء والفنانين لم تكن لديهم طول هذه السنين الماضية نفس الاعين ونفس الآذان . يرون ويسمعون نفس الاشياء . اجل وعندما يقال بشكل رمزى ان نظرة الفنان تختلف عن نظرة العالم فهذه العبارة لا تشير بكل تأكيد الى اختلاف أعضـاء الجسم لدى كل من الفنان والعالم بل انهـا تشير الى الغرض الذى يهدف اليـه وعى كل منهما . وخلاصة ما نريد ان نقـوله ان الميدان العـلمى للملاحظة الفنية قد امتد واننا سنعترف طوعـا او كراهية بهذه الفنون البديلة وباستخدام الفنان للاجهزة العلمية المعقدة بدلا من استخدامه لهـذه الادوات البسيطـة كالفـرش والالـوان والآلات الموسيقية ويمـكن القـول زيادة على ذلـك ان الآلات الفنية ستقودنا الى التجربة الحسية . وهذا هو الشيء النهـائى الذى تهـدف اليه المعـرفة الجمالية . وليس فى ذلك خضوع من الانسـان للآلة ولقد بينا فيما سبق مواقف الفنان الثـلاثة ازاء الآلة ، وهى اما الرفض او التحمس والولع او محاولة التوفيق بين الاتجاهين السـابقين. وكشفنا أيضا القناع عن سوء استعمال الآلة الذى يأخـذ



احد مسارين وهما اما تخريبها واما الخضـوع والتستر على عيوبها . وقلنا أن الموقف الجـدير بالانسان الفنان هو استعمالها كأداة فقط وما زال هذا الفنان وسيظل مسئولا عنهـا . يدخل فى مسئوليته هذه أيضا تفجير الطاقات التى تساعد على زيادة قوة هذه الآلات . ولو استبعدنا آلات الصوت والصورة المؤقتة وقصرنا الاسطر القادمة على مناقشة الآلات الخاصة بالحساب والعمليات الذهنية والتخطيـط للمستقبل فان الانسـان ليتساءل ما الذى سيحدث اذا استعمل الانسـان هذه الآلات فى اندفاع وحماس وتسرع وبلا حرص؟ الجواب على ذلك أن هذه الآلات سيكون بوسعها أن تفعل لنا كل شيء ، تكمل لنا فوجة على الارغن ، او تحسب لنا كمية اللون الاحمر اللازمة لتحقيـق توافق اللون فى اللوحة .

وهنا ستكون السيطرة لرغبة الفنان وما يريد ان يخلقه بينما ستفقد عينا الفنـان وأذناه كل سيطرة فى هذا المجال .

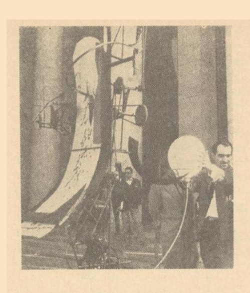
ولا يستطيع الانسـان هنـا الا أن يأسف ليس لتأخر استعمال الآلة او رفضها من بعض الفنانين ولكن الاسف هنا لاصرار البعض على التسرع فى امتلاك هذه الآلات واستعمالها .

اننى ارى ان وظيفة هذه الآلات يجب أن تنحصر فى تنمية حواسنا واعطائها مزيدا من القوة فهـذه الآلات تبدو حتى الآن عاجزة تماما لا يمكن الاعتماد عليها دون سيطرة العقل البشرى عليهـا سيطرة كاملة .

الآلة كأداة للتعبير والخلق الفنى :

هناك مشكلة تبدو فى ان الفنانين المعاصرين قد ابتعدوا منذ قرون – اى منذ النهضة العلمية – ابتعدوا عن الجمع بين القوى العقلية والقوى الحسية ، لانهم اعتقدوا انهم اصبحوا فى مهارة كافية لعزل تفكيرهم الذهنى عن قواهم الحسية وعن استجاباتهم العاطفية . ولقد آن الأوان لنعود الى الجمع بينهما من جديد وان ما نقرره هنا لنستطيع ان نقيم عليه الدليل من حصيلة تجارب شعوب سابقة – ولنأخذ على سبيل المثال الاغريق فحقا لقد كانوا لا يكفون عن الحوار والجدل وكانت فلسفتهم سابقة على قدرتهم الآلية ، ومع ذلك فلو افترضنا أنهم قد جوبهوا بمظهر حضارى يتساوى مع الحضارة التى نحياها الآن فلا شك انهم سيكونون اكثر احساسا بهذا العصر وذلك لانهم يستطيعون ان يجمعوا بين القوى الذهنية والقوى الحسية .

كما ان الشرقيين يملكون بوجه عام اذنا اكثر حساسية للموسيقى من الغربيين – فها هو الافريقى يستطيع بضربات « التم تم » ان يقدم لنا تنويعا ايقاعنا . لا يستطيع التوصل اليه الموسيقيون الحائزون على جوائز عالمية. وربما يستطيع القارى ان يستشف ما اريد ان اقوله وهو ان الرجل الحديث ، وخصوصا الفنان المولع بالفن الحديث وبالتجديد ، ان هو الا رجل بربرى صنع من تعصبه حائطا ضد كل الاحاسيس الرقيقة والايقاعات اللازمة للعهد الذى يعيش فيه بل وافسد كذلك كل الآلات التى يقدمها له التكنيك ، انه فج وبدائى أكثر من بدائية أى رجل بدائى . بل الادهى والامر انه تربى على بعض الاخطاء والتعصب الذى لا داعى له. التعصب الذى يجد مصدره من الاكذوبة الناجمة عن تعصب الغربيين الاعمى ضد اى حضارة غير اوربية. والغريب اننا هنا فى الشرق نتبع هذا التعصب دون اى روية ودون اى مراجعة لبيئتنا او جذورنا الحضارية . نتبع امثال هؤلاء الرجال الذين يعتقدون اعتقادا راسخا فى فصل الاجناس وفى نظرية الشعوب المختلفة ، وفى ان العلم شىء آخر غير الفن . ومثل هذا الرجل راض دائما بمفاهيمه ولا يهتم الا بلغة الشكل فقط . ومما يثير الاسى ان هذه الحالة آخذة فى التفاقم . فاذا كان الانسان قد بدا فى استخدام الفنون البلدبلة فمعنى ذلك انه قد بدا يسند الى الآلات مهمة جمع المعلومات والتأثر بدلا منه ، كما بدا يسند اليها مهمة التفكير ومن هنا فان بعض الروايات الطليعية قد اصابت الحق فى تصويرها انسان القرن العشرين رجلا كسولا يعيش متواكلا بفضل الآلة . وهكذا تظهر اسطورة الرجل الآلى كانها صواب مما يجعل



بالامكان مثلا فى المستقبل وجود رجال آليين مصممين احسن تصميم . يحسون بتفوقهم على هذا القزم الانسانى الصغير ونقصد الانسان – هذا الانسان الصغير الذى سيصبح لا جدوى منه بحيث يجب التخلص منه على الفور . ومعنى ذلك ان الآلة ستقضى على الانسانية ولكن الواقع ان هذا الكلام ليس الا خرافة او اقصوصة فالامور لا يمكن ان تجرى بهذه الصورة تحت اى ظروف . ومع ذلك فانى افضل ان اكون مع المتشائمين وان اطرح هذا السؤال للمناقشة : هل سيكون الانسان كفأ امام الآلات التى اخترعها ام لا ؟

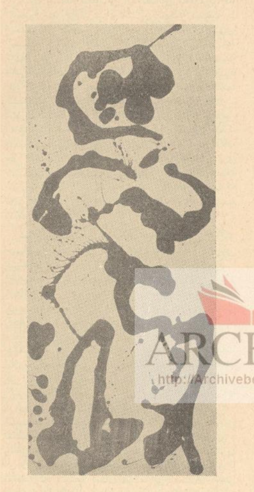
وهذا من غير شك امتحان لمدى استمرار حياتنا او زوالها . وتنحصر مشكلة فلسفة الفن الآن فى معرفة ما اذا كانت الآلات العظيمة تستطيع ان تاتى بتجديد شامل عن طريق تجربتها الفنية الجديدة. ام لا ؟ وهل ستستعمل هذه الآلات استعمالا سليما ؟. وهل سيفهم الرجل الحديث ان المعركة العنيفة بينه وبين الآلات تضطره ان يطور طاقات احساساته لكى تخضع للابتكارات العلمية غير المنتظرة ؟ ان هذه الابتكارات ستكون الطريق الثانى للمعرفة الفنية . ولقد بدأت تظهر دلائل ذلك على الفن الحديث ولكن هذا الفن اصبح مرهقا كانه فى النزع الاخير . فكل اكتشاف جديد يزيده ضعفا ، فمع كل اكتشاف علمى جديد للآلة يدمر الفنان آخر شكل توصل اليه للفن محاولا الوصول الى شكل جديد . وهكذا أصبحت هذه الاشكال التى لا يمكن بحال من الاحوال ان يطلق عليها لفظ

اسلوب لانها تخلق بسرعة مدهشة وتنتهى بسرعة مدهشة ، اصبحت هى المسيطرة على هذا الفن . واصبح الفنان الحديث مفلسا لا يجد ما يقوله عن طريق هذه الاشكال فقد تحولت المشكة عنده فى انه لا يريد أن يقول ويعطينا شيئا جديدا ، بل ان يخترع شيئا جديدا . وحقا فان لغة الشكل لديها دائما الكثير الذى تستطيع ان تقوله لنا ، ولكن المشكلة الاساسيه للفن ليست هى اكتشاف شكل جديد بقدر ما هى تشكيل علاقات سليمة بين العناصر المختلفة . ان هذه النتيجة يجب ان تصبح القاعدة التى نبنى عليها فهمنا لوظيفة الفن فى المستقبل . فكما كان الفنان من قبل يحاول ان يربط بين العناصر المكونة للصورة بعضها مع البعض الآخر فى علاقات منسجمة فان وظيفته الآن ستصبح اكثر تعقيدا ، ولكن لن تخرج هذه الوظيفة ابدا عن كونها ايجاد علاقات بين عناصر مختلفة والتوفيق بين امكانياته وامكانية الآلة . كل ذلك لكى يخلق اخيرا انسجاما لا يختلف عن ذلك الانسجام الذى كان يحققه دون آلة الا فى الشكل الظاهرى . ولن يكون للفنان من دافع الا رغبته فى الوصول الى الكمال ، هذا الكمال الذى ربطه بعض الفلاسفة بالكمال المطلق الذى هو الله .

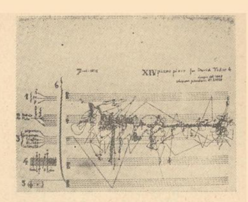
الفن كحالة حب :

والعبارة الاخيرة التى انهيت بها الفقرة السابقة تجعلنا نقفز الى حقيقة اخرى وهى ان الفن كان بصورة غير مباشرة نوعا من تجربة دينية او نوعا من تصوف ايجابى يجمع بين القوى الذهنية والقوى الحسية . ولقد كانت هذه التجربة تضعه فى حالة حب مع العالم كلية ، ولكن - كما ذكرنا فيما سبق - فصل الانسان بين قواه الحسية وقواه الذهنية لتوهمه انه اصبح قادرا على الاعتماد على عقله فقط وقد كانت ثقته فى قوته هذه مما جعله يقف وحيدا منعزلا مجردا عن الايمان باى قوة اخرى اقوى منه ، ولكن هذا الحقل الفنى التجريبى الذى نحن بصدده الآن يتطلب من الانسان وحدة كلية بين جسمه وروحه وجهازه الحسى . انه فى حاجة الى تمرين عقله واحساسه ان يرتبطا ببعضهما ويعملا سويا فى وحدة كاملة ، فالانسان ما زال فى حاجة الى مثل هذه التمرينات التى لا زالت بعض الاديان القديمة الحية تستخدمها الى الآن ، هذه التمرينات التى تكون فيها الحركة والجسم والحس مركزين وملتحمين دون اى توتر او تضارب .

ان الفنان يقف الآن فى ارض مكشوفة وعليه ان يقول شيئا ولن يتأتى له ذلك الا بارجاع الصلة المتينة والعميقة بين العالم والانسان . ان ذلك



يتأتى فقط عن طريق ذلك التقليد الخالد فى الفن الا وهو الحب . ان الأعمال العظيمة دائما هى وليدة الحب واذا كانت هذه الكلمه تلوح غايه فى البساطة فان احدا لا يدرى ماذا كان يحدث للبشرية بدونها ؟ فلو وقف الفنان وجها لوجه امام المادة والوسيلة دون ان يتسلح بذلك الحب فسيكون مصيره الفشل الف مرة . ولو فشل الفنان فى ان يحقق شيئا فان يعثر الانسان على راحته وطمأنينته مهما زادت الاختراعات التى توفر له المدنية والرفاهية .



انا فى حاجة ماسة الى الحب الذى يؤدى بنا الى حماسة الطفل . نحن فى حاجة الى نفس الاحساس بالنشوة التى شعرنا بها كثيرا ونحن اطفال حينما كنا نحتضن بأيدينا الصغيرة القوقعة او علبة من الصفيح نربط بها خيطا رفيعا نقربه الى آذاننا لنسمع همس العالم أجمع او نلصق عيننا بتلك اللعبة التى كم شغفنا بها ونحن صغار . تلك اللعبة التى هى عبارة عن اسطوانة من الصفيح فى آخرها عدستان يحصران قطعا صغيرة من ورق ملون نلفها ذات اليمين وذات اليسار فتحملنا الى دنيا غامضة غريبة ، تنسينا واقعنا والحقيقة اننا لم نكن ننصت الا الى صوت تدفق الدماء فى عروقنا او بالاحرى كنا ننصت الى صدى الاصوات والفراغ من خلال تدفق الدماء هذه او كنا نشاهد دنيا ممتلئة بهجة صنعناها فى اعماقنا ونسجناها من محض خيالنا . كنا ننفخ فى قمع صغير مقتنعين اننا سنسمع العالم اجمع صوتنا . اننا فى حاجة الآن الى نفس الفريزة التى كانت تجمع الاذن مع القوقعه او القمع او الوعاء الصفيح بورقه الملون مع العين . بلغة اخرى نريد الفريزة التى تجمع بين الرجل والآلة والعالم فى صعيد واحد بدلا من تلك العقيدة المسيطرة علينا وهى انه بامكان الانسان ان يسيطر بعقله على الحاضر ويقتحم به المستقبل .

نحن فى اشد الحاجة الى ارتباط الادب والعلم بحيث يجد العلم نفسه فى الادب ويجد الادب نفسه فى العلم ، نحن فى حاجة الى نوع من الانسجام الكامل الذى يشمل كل الدنيا . وسيكون امتزاج العلم مع كل الفلسفات رباطا وثيقا بين كل العوامل الذاتية والموضوعية .

وحينئذ ستتضح رؤيا الانسان غاية فى الوضوح . تلك الرؤية التى كانت غامضة امام التفكير العلمى المتحجر . واننى اتساءل ، لماذا لم تعد لنا حماسة طفولتنا ؟ لماذا لم يعد القمع الصفيح او القوقعة ، يهمس فى آذاننا بعد بضجيج الحياة وصخب الموج واندفع الدماء فى عروقنا .

اننا الآن فى حاجة الى نوع جديد من الفلسفة يشبه فلسفة القمع الصفيح والقوقعة أو العدسة والورق الملون ، فلسفة تحفظ لنا طفولتنا نضرة وتمنحنا الحماسة للحياة . نحن فى حاجة الى مثل هذه الفلسفة قبل ان ندرس نظريات علمية معقدة وفلسفات مليئة بالسفسطة اللفظية . وتصبح هذه القوقعة او القمع وكأنهما اذنان لنا خلق كل منهما ليكمل الاخر يتحديان ذلك الجدار الذى يفصل بين ذاتنا والعالم ، وكذلك بالنسبة للاسطوانة الصفيح وعيننا . ان الفنون البديلة بكل اقماعها وقواقعها المعقدة لم تمنحنا ابدا لا النشوة ولا الراحة ولا الحلم الذى منحه لنا ذلك القمع الصفيح ، وذلك يرجع الى الاساتذة اصحاب الوجوه الوقورة المحلاة بالشوارب والملابس المهندمة هؤلاء الاساتذة سواء أكانوا فلاسفة او فنانين او علماء يصرون دائما على تلقيننا قشورا ولا يملون من قياس وتقنين انسانيتنا بكرونومترات غريبة ، انهم يحاولون ان يضعوا حدود طريقنا البشرى بمساطر وبراجل على سبورات سوداء . هؤلاء الذين يريدون ان يعمدوا انفسهم آلهة على عالم الآلة ، ناسين او متناسين ان الانسان آلة معقدة دقيقة وشديدة الحساسية ، وقد تجاهلوا ايضا انهم لم يستطيعوا ان يزيلوا الغموض الذى يحيط بتلك الآلة ، ولن يزيلوه ما داموا لم يستطيعوا أن يخترعوا انسانا آليا يحب ويتناسل ، وما داموا لم يستطيعوا آن يبثوا الحياة فى جنين داخل وعاء من الزجاج. انهم غافلون او يتغافلون عن سر الفلسفات القديمة كلها وهو ان الشىء الظاهرى يولد من آخر باطنى او كما اعتاد الرياضيون دائما ان يفعلوا بأن يربطوا كل قطاع محدد بآخر غير محدد . ويماثل ذلك ايضا بحثنا عن نظام يحدد لنا ما يعتبر انسانيا وما يعتبر لا انسانيا .

فالانسان آلة معقدة كما نقول ـ فهل هو لا انسانى ؟ ان هذا الانسان قد وجدمحاطا بمساحات وسطوح واشياء معقدة مفروضة عليه . وان هذه الاشياء التى تحيط بنا ليست اكثر تعقيدا من الاجهزة والاعضاء التىيتكون منها الجسم الانسانى . فهل حنجرة الانسان ورئته أكثر انسانية وأقل تعقيدا من القوقعه ؟ وهل أعضاء الجسم اكثر انسانية من الآلة ؟ تلك الاعضاء التى تعتبر اكثر

ان هذه الاشياء التى توجد داخلنا وتروى من دمائنا ويصونها عرقنا تكون دائما قادرة على تادية وظيفتها كاملة ما دام ايقاع قلبنا وضرباته منتظمة فهى تتفاعل بعضها مع البعض الآخر فتولد فينا هذه الاحاسيس التى تتضاءل بجوارها اى لغة — تلك الاحاسيس التى تعتبر سر الفنون كلهـــا . تترجم باستمرار الانسانى الى اللا انسانى وتقودنا من الواقع الى اللا واقع والعكس .

وهنا يصبح الانسان وكل تصرفاته وما يحيط به شيئا واحدا — الانسانى مع اللا انسانى والعكس صحيح ايضا .

ولكن هذا الرجل ذا العقلية المتعنتة التى تجد لها مرعى خصبا فى عدم قدرته على الايمان بالشىء، هذا الانسان سيسحق انانيته يوما ما عصر الوضوح المطلق والوحدة الشاملة للكون . ان هذه الاعين التى خلقت لكى ترى وهذه الآذان التى خلقت لكى تسمع ستجبرنا يوما بعد يوم ان نقتحمها بمزيد من الانتباه وفى ذات الوقت فان الناحية الموضوعية العلمية تتقـــدم فى سرعة هائلة وطبقا لمعـــدل « لو غاريتمى » مخيف ، حتى اننا لو اسلمنا قيادنا فى رحلة التطور هـــذه الى هؤلاء الاساتذة الذين لا هم لهم سوى الحساب والقياس، والذين يسلمون بميكانيكية المعرفة الانسانية دون أن يساورهم الشك ولو للحظة ، فان ذلك سيقود هذا العالم نحو الفناء والعدم .

ان هذا الانسان الذى انطلق من احساس الى احساس ومن تجربة الى تجربة ، انطلق بآلاته كى يحقق نظرياته ، حتى جعلنا نعيش فى ذلك الكوكب الخرافى الغامض ، ذلك الكوكب الذى لم يكن فيه يوم تسلمه الانسان سوى البذرة يضعها فى الأرض فينمو النبات . هذا الانسان الذى توصل الى عالم لم تجرؤ أن تحلم به اسطورة من قبل ، مهدد الان بالخروج من مداره والانطـلاق . ولكنه سينطلق وقد انفصلت فى داخله الرابطة الحية بين المدركات العقليه والاحاسيس الانسانيه العاطفيه مما سيفقده الايمان بانسانية كل ما يحيـــط به .. انسانيـــة الشجرة والصخرة والعصفور ونقطــــة الماء ، بل وانسانية الآلة التى ابدعها ، سينتهى الانسان الى الكفر بانسانية الاشياء والادوات والوجود بل وحتى بنفسه هو . وهنا سيلقى التجاوب الكلى مصرعه على مذبح الوجـــود الميكانيكى وسيعرف حينئـــذ الانسان ماساة الانسان الذى يحيا فى هذا العالم الخصب بلا حب ولا تجاوب تسيطر عليه وحـــدة حزينة وكآبة قاتلة .

اننا فى حاجة فقط الى شىء من التوازن ، وقدر من الحب ، والى نوع من الشاعرية والرومانتيكية والبساطة والحماس . الى كل هذه الاشياء التى هى جوهر حياتنا .



عادل كامل والرواية المصرية

بقلم صبرى حافظ

تتكرر هذه الظاهرة الغريبة بالحاح يفرض على الناقد درسها وتاملها .. فبعد أن اختفى عادل كامل فى وهاد الصمت مع مطالع الاربعينات ، اختفى مع اواخرها محمد عفيفى قصاصا ودرويش الجميل . .. وفى الخمسينات آثر واحد من أروع من كتبوا القصة القصيرة فى مصر ان يعتصم هو الآخر بالصمت وان يكسر حربته كأخيل فى شرخ الصبا ويترك الساحة .. أقصد محمد يسرى أحمد الطبيب التشيكوفى الهادىء الذى علم يوسف ادريس القصة .. ولا زالت بالوعة الصمت فاغرة فاها ، لا نعرف من ستلتهم بعد قليل ، ولا على من تدور دائرتها الرهيبة فى الستينات . وهى دائرة رهيبة حقا .. تلتهم فى كل جيل تقريبا واحدا من فنانيه ، وربما اكثر . وغالبا ما يكون هذا الفنان من ارهف ابناء جيله حسا وأغزرهم ثقافه واسخاهم موهبه واكثرهم نضجا وتبشيرا بطاقات مستقبلية هائلة .. تلتهم مثل هذا الفنان وهو يقطع الخطوات الموفقة الاولى من طريق الفن باقتدار وتمكن ، بينما تترك على الطريق عشرات من مدعى العبقرية وانصاف الموهوبين يتعثرون وهم يسودون لنا كل يوم عشرات الصفحات بلا طائل ، ويجثمون كالعبء الثقيل فوق صدر الادب والفن حتى كادوا أن يخنقوه وينفروا منه رجاله الحقيقيين .. فالعملة الرديئة تطرد العملة الجيدة من السوق .

ولا ادرى ما اذا كانت هذه الظاهرة الغريبة تبث بذورها فى قلب المرحلة التاريخية التى يعيش فيها الفنان ، ام فى أعماق الفنان نفسه . أغلب الظن انها تنثر بذرة هنا وبذرة هناك . لا تدع فرصة تمر دون آن تقتنصها وتمد عبرها آذرعها الاخطبوطيه الى كل المجالات .. تضيق الحلقة حول الفنان وتزهده فى التحدى فى الآن نفسه ، فيكون الضيق ثم الياس ثم تسوخ قوادم الأحلام فى وهاد الصمت وتتدثر به وليس هنا مجال التناول العام لهذه الظاهرة أو دراستها تفصيليا عبر كل من سقط فى أحابيل الصمت من الكتاب والفنانين — ربما تكون لنا عودة مع دراسة مسهبة لهذه الظاهرة — وهم كثير (١) ولكننا سنحاول ان نتناول من أبعاد هذه الظاهرة الغريبة ما تسمح به دراستنا لعادل كامل ولأعماله الفنيه ، أو بمعنى آخر سنقدم الظاهرة عبر نموذج فردى من نماذجها هو هدف الدراسة ومحورها وليس العكس . ومن هنا فقد لا نستطيع الخروج بتعميمات حول هذه الظاهرة ولكن بمحض فروض تقبل الاختبار عبر الدراسة الشاملة لكافة مفردات هذه الظاهرة .. وحتى تساهم دراستنا لعادل كامل فى القاء أكبر دفقه من الضوء على ابعاد هذه الظاهرة المحيرة وعلى اعماله الفنية فى الآن نفسه .. على صمته وعماله معا . علينا أن نتعرف بداءة على الظروف الذاتية والاجتماعية التى ساهمت فى تكوين هذا الفنان وفى بلورة ملامح شخصيته الفنية والانسانية . فلسنا هنا فى معرض دراسة نقدية لكل اعماله الفنية فحسب ، بل فى معرض دراسة شاملة لأعمال الفنان وللظروف التى ساخت عبرها أقدامه فى رمال الصمت الناعمة .

ولد عادل كامل فانوس فى السابع والعشرين من فبراير عام ١٩١٦ لابوين مسيحيين من الطبقة المتوسطة (البرجوازية الصغيرة) . اذ كان أبوه محاميا معتزا

---

(١) نذكر هنا على سبيل المثال لا الحصر .. عبد الرحمن شكرى واندريا الجميل وحسن محمود حسين فوزى قصاصا ونقولا يوسف ويوسف جوهر وغيرهم .

بمهنته التى عاشت فى عشرينات هذا القرن وثلاثيناته واحدة من ازهى فترات حياتها وأبهاها . لذلك اصر عندما حصل عادل على (البكالوريا) عام ١٩٣٢ أن يلحقه بكلية الحقوق دون اصاخة السمع الى الحاح الابن المتكرر فى الالتحاق بكلية الاداب التى نما حبها فى أغواره منذ سنوات . وكانت رغبة الأب تستند الى تكأة منطقية وجيهه . ينهل بعضها من تكوينه الطبقى الذى يحمل فى طبيعته الحرص على تجنيب الأبناء المزالق الصعبة واللا مأمونة . وتوفير اكبر قدر لهم من الاستقرار والوجاهة الاجتماعية التى يمكنها أن تتيح لهم فرص النمو والترقى ..ولم تكن هناك كليه باستطاعتها ذلك أفضل من الحقوق فلم يكن أمام خريج الاداب وقتها سوى أن يصبح مجرد (خوجه) لا قيمة له . ويرتوى بعضها الآخر من احساس الأب الحاد بهذا الموقف الحرج الذى تضعه فيه المسيحية باعتبارها ديانة الأقاية فى المجتمع الذى يعيش فيه ، والذى يتطلب منه تهيئة أرض صابة تقى الأبناء عثرات التعرض لأدنى المخاطر . فكان أن تحققت رغبة الأب ، والتحق عادل بكلية الحقوق وتخرج فيها عام ١٩٣٦ وهو لما يتجاوز العشرين الا بأشهر قليله ، ولما ينس معبوده — الادب — يوما طوال هذه السنوات . . وحال صغر سنه دونه والعمل بالمحاماة التى كان لها آيامها كهنوت وظيفى صارم الطقوس ، لم لا وهى مهنة القادة والزعماء ، يحول دون الخريج والالتحاق بهذه الوظيفة قبل أن يبلغ سن الرشد (٢١عاما) بالتمام والكمال . ولم يكن وراء عادل كامل وقتها سوط لقمة العيش أو مسئولية الأسرة ، حتى يضطر الى الالتحاق بأى من الوظائف الأخرى التى تؤهله لها شهاداته . كما لم يرض له أبوه بغير تلك المهنة الحرة بديلا .. فلم يكن امامه عندئذ غير الانتظار .

وفرح عادل كامل بهذا الانتظار ، فسوف يمنحه تفرغا كاملا للادب الذى لم يتخل عنه لحظة طوال سنوات الدراسة . بل لقد استمرأ هذا التفرغ فواصله بعد ما بلغ الحادية والعشرين بسنتين ، اذ شملت هذه الفترة السنوات الثلاث الممتدة من منتصف عام ١٩٣٦ حتى منتصف عام ١٩٣٩ بداية عهده بالمحاماه .. وقد كانت هذه السنوات الثلاث هى سنوات التكوين بحق ، قرأ خلالها أكبر قراءاته ، وتعرف على أمهات الكتب وكبار الكتاب . والتهمت عيناه كل ما وقع تحت يده من كتابات . كان يقرأ كعادة الشبان فى هذه السن ، بهوس ونهم هائل للمعرفه . ما يلبث أن يبدأ فى قراءة الروايه أو المسرحية حتى يحس وكأنه دلف الى عالم مسحور ، يتمنى لو طالت جولته فى فيافيه . لا يفرق نهمه بين الآداب العربية والأجنبية ، ولا بين الشعر والرواية . وان استأثرت الآداب الغربية بحبه واعجابه فطفق ينهل من بحورها دون ماشبع . نجاه من الاكتفاء بالترجمات القليلة والرديئة لهذه الآداب ، اجادته التامة للانجليزية التى كان يقرؤها بسهولة متناهية منذ حوالى ١٩٣٢ . فاستطاع أن يتعرف بذلك وحده على المنابع الخصبة للادب الأوروبى وللمسرح اليونانى . كما اكتشف وحده الدراسات النقدية الممتازة التى كتبها سانت بيف وايفور ريتشاردز وآيبر كرومبى وبرناردشو وتشبع بما فيها من آراء .

وفى أواخر سنوات التكوين تلك ، بدا عادل كامل فى الكتابة وتجريب القلم .. وكان المسرح هو المسيطر على تفكيره وقتها . مع احساس بضرورة احداث تغيير غير عادى ، تركته فى داخله قراءاته المترعة لانتاج النقد البروجوازى الذى ينمى ذاتية الفنان ويؤهله لدور ريادى ، يرادف فكرة العصامية على الصعيد الاقتصادى . فكتب فى عام ١٩٣٨ مسرحية (شبان كهول) ثم فى أوائل عام ١٩٣٩ مسرحية (فيران المركب) التى تقدم بها لمسابقة الفرقة القوميه فى نفس العام . وبرغم فوزها فى هذه المسابقة لم تظهر على خشبة المسرح ولا حتى فى كتاب . فاما كتب (ويك عنتر) عام ١٩٤٠ لم يجد مناصا من نشرها على حسابه فى العام التالى لكتابتها بعد ما فشلت كل محاولاته لنشر (فيران المركب) . وتقدم بها — (ويك عنتر) — الفرقة القومية فقال زكى طليمات بعدم صلاحيتها للتمثيل . ولما كانت حياة المسرحية الحقيقية لا تكتمل دون ظهورها على خشبة المسرح ، وجد عادل صعوبة كبيرة فى مواصلة السير فى طريق المسرح فعرج على درب الرواية . وكان قد أنجز فيه عدة محاولات لم تكتمل ومحاولات أخرى لم تنشر . فكتب عام ١٩٤١ روايته المنشورة الأولى (ملك من شعاع) .

وقد فازت هذه الرواية بجائزة مجمع فؤاد الأول للغه العربيه ، وتم هذا فى جلسات المجمع فى ١٢ مايو ١٩٤٢ و ١٦ يونيو من نفس العام . وكانت القصص الخمس الأولى فى هذه المسابقة حسب ترتيبها هى (١) ملك من شعاع ، لعادل كامل (٢) وا أسلاماه أو جهاد ، لعلى أحمد باكثير (٣) كفاح طيبة ، لنجيب محفوظ (٤) عودة القافلة ، ليوسف جوهر (٥) زينات أو التكفير ، لحسين عفيف .. وقيل فى التقرير الخاص بها والذى وضعته لجنة التحكيم فى هذه المسابقة والمكونة من أحمد لطفى السيد ومحمد حسين هيكل ومصطفى عبد الرازق وطه حسين ومنصور فهمى واحمد امين وعلى الجارم ومحمد احمد جاد المولى وعباس محمود العقاد ومحمود تيمور وابراهيم عبد القادر المازنى أن قصة (ملك من شعاع) تمتاز من الناحية الفنية باحكام الصناعة وحسن الحبكة ، ودقة التحليل ، وارتفاع مستوى التفكير فى كثير من مواضعها . ولكنها تضعف قليلا من ناحية الأسلوب ، وتتردد فيها الأخطاء اللغوية

ويبدو على بعض من عباراتها مسحة الترجمة . ومع هذا فميزاتها التى ذكرناها تجعلها أرقى هذه الروايات وأحقها بالجائزة، وان لم تكن الجائزة الأولى . (٢) . هذا هو ما جاء فى التقرير الذى سيناقشه عادل كامل بصرامته اللاذعة هو وزميل آخر له فى مقدمته المستفيضة لروايته التالية . ومن الملاحظ أن واحدا من الكتاب الأربعة الذين فازوا مع عادل كامل فى نفس المسابقة لم يتوقف عن الكتابة وان جنح بعضهم الى فنون أخرى .. بل ان هناك اكثر من واحد من الذين اخفقت رواياتهم فى هذه المسابقة قد واصل الكتابة بعدها مثل محمد كامل حسين ومحمد مفيد الشوباشي ومحمد السوادي وحسين القباني . وثمة ملاحظة اخرى وهى كثرة الروايات التاريخية المقدمة فى هذه المسابقة ، اذ بلغ عددها ثماني روايات من مجموع الروايات المقدمة للمسابقة وعددها ثماني عشرة رواية . وكان أغلب هذه الروايات التاريخية عن التاريخ الفرعوني ، بل تناولت واحدة منها نفس الفترة التاريخية التى تناولها عادل كامل بالعلاج الروائي فى (ملك من شعاع) .. الا وهى (نفرتيتي واخناتون) لعبد الفتاح صبيح .. وهى ملاحظات قد تلقى بعض الضوء على جزئيات هذه الدراسة .. وقبل ظهور نتيجة هذه المسابقة بعدة شهور .. كان عادل كامل قد كتب روايته الثانية (مليم الأكبر) عام ١٩٤٢ وبعد ذلك ساخت الأقدام فى رمال الصمت الناعمة فما هو ياترى سر هذا الصمت الأليم .

علينا بعد ان تعرفنا على تفاصيل حياته الذاتية أن نتعرف على طبيعة الفترة التاريخية التى حاول الكتابة فيها قبل ان نتلمس الاجابة على هذا السؤال .. فى هذه السنوات كانت مصر تعاني من حالة خمود رهيبة على الصعيدين الفكري والسياسي .. كان المد الثوري للثورة المصرية الكبرى التى اندلعت شرارتها فى أوائل مارس عام ١٩١٩ قد اخذ فى الانحسار . واجهضت معه ايضا موجات الانتفاضات الشعبية التى اعترت وجه مصر عقب حكم صدقي الأوتوقراطي ودستور ١٩٣٠ الصادر للحريات . مع اعتلاء الوفد كرسي الحكم فى مطلع عام ١٩٣٦ وتوقيعه بعد ذلك بقليل معاهدة الزعفران المشهورة فسادت هدنه مؤقته واسترخاء نسبي ، شيدت فيها طرق (المعاهدة) المعروفة لتلم عبرها جيوش الاحتلال فلولها من القاهرة والأقاليم متقوقعة هناك حول ضفتي القناة .. غير أنها ما لبثت أن عاودت زحفها من جديد الى القاهرة والاسكندرية وغيرها من الأراضي المصرية ، ابان الحرب العالمية الثانية التى اعلنت فى آخر سبتمبر عام ١٩٣٩ ، والتى وجدت مصر نفسها — بنصوص معاهدة ١٩٣٦ — شريكه فيها .. وسادت وجه مصر السياسي موجات من المد والجزر والتوترات السياسية المختلفة خلال سنوات الحرب .

اما على الصعيد الفكري فلم يكن الموقف أحسن حالا .. كان مصطفى عبد الرازق قد استكان الى الهدوء والراحة .. ولأسن أحكام .. بعد معاركه الطويلة الشهيرة هو وتلاميذه الكبار .. وكان طه حسين قد عكف على أحداث الفتنة الكبرى ينقب فى بطونها تجنبا لاثارة مثل تلك المناقشات الحامية التى فجرها كتابه عن (الشعر الجاهلي) الذى نظر اليه عبر المناهج النقدية الحديثة وخاصة رؤى سانت بيف .. وكان توفيق الحكيم قد اصدر روايته الكبرى « عودة الروح » منذ سنوات ، ثم انغمس فى مسرحه الذهني واعتكف فى برجه العاجي .. وكان ابراهيم عبد القادر المازني مشتت الجهود بين لقمة العيش التى يؤجر من اجلها للساسة قلمه وبين تشوقه المخلص الى كتابة فن حقيقي .. أما الكاتب الجبار — عباس محمود العقاد — فكان يمهد وبعد لعبقرياته الشهيرة بعدما نفض يديه تماما من الآراء الثائرة الجريئة التى نادى بها فى (ساعات بين الكتب) و (المراجعات) ، واخذ دفاعا عن ذاته المتضخمة يتنكر لأفكار الشباب المتقدمة التى تركها عندما كف الوفد عن اعتباره الكاتب الجبار والمدلل فانسحب منه نهائيا .

فى هذا الجو المشحون بالتوترات السياسية الفاترة ، وبكمية كثيفة من اتجاهات الاحباط الفكرية بعدما آثر الرواد التقاعس ايثارا السلامة ، ولم يواصلوا الرحلة التى فجروا شرارتها منذ سنوات.. فى هذا الجو تفتح جيل عادل كامل وبدأ الكتابة .. يراوده حلم كبير وعريض فى ارساء لبنات الأدب المصري وتشييد صروحه . وفى اقامة أرض تراثية صلبة لذلك الفن الجديد فيه . فقد كانت الرواية المصرية وقتها ، جنسا أدبيا لم يتجاوز بعد حدود السيرة الذاتية ولم يتخلص من بصماتها . وبدأ حلم هذا الجيل الكبير فى رواية مصرية ذات جذور تراثية صلبة وعميقة يتساور ملحا فى الظهور . وجد لنفسه فى الدعوة الرومانسية التى أشعلت جذوتها كلمات مصطفى كامل الحلوة الرقراقة ، عن احياء الروح المصرية واثارة العواطف الملتهبة للعكوف على حضارة مصر والتنقيب فى بطونها التاريخية ، أرضا صالحة للنمو فيها والازدهار . فاندفع اخلص ابناء هذا الجيل وأعمقهم فهما لجوهر هذه المرحلة وتعبيرا عن وجداناتها — نجيب محفوظ وعادل كامل كل على حدة — فى هذا الطريق — وبدأ فى كتابة الرواية التاريخية عن العصر الفرعوني .. يقول عادل كامل (٣) « كانت نظرتي للتاريخ فى هذا الوقت ، ترتوى

(٢) مجلة مجمع فؤاد الاول للغة العربية ، الجزء الخامس مطبعة دار الكتب المصرية ، ١٩٤٨ .

(٣) فى حديث شخصي معه ، وكل المعلومات الواردة فى هذه الدراسة عن تفاصيل حياته ، وتواريخ كتابة اعماله ، مستقاة منه شخصيا .

من احساسى بعدم وجود تراث يرد التاريخ للحياة وكنت اعتقد أن الروايه ، وهى شكل فنى مستورد بالنسبة لنا ، لكى تتحقق لها الأصالة ، لابـد وان يتكون لها تراث حقيقى وخصب . وكان لابد أن تبدا أى محاولة لبعث هذا التراث من العصر الفرعونى ، لأن العصر العربى لم تكن له الشخصية المتميزة آنذاك .. وكانت الدعوة القومية المصرية تلقى ظلالها علينا وتؤثر على خطواتنا ، وتلح مطالبه باحياء هذا التراث المصرى المؤتلق .. وكنت أريد ان اكتب روايه عن كل عصر .

ولكن يبدو أن هذا المناخ المشحون بالأحباط على الصعيدين الفكرى والسياسى تحالف مع طبيعة عادل كامل الذاتية ومفهومه الخاص عن الفن ورؤيته له ، على واد هذا الفنان فى أرض الصمت قبل أن يكمل تلك الرحلة الطويلة التى خطط لها فى أحلامه .. بل ان الحاح قضايا هذا الواقع المكتظ بالكبت والاحباط دفعه وهو فى بدء الرحله الى الاكتفاء برواية واحدة عن العصر الفرعونى والانصراف الى معالجة هذه القضايا المعاصرة .. وليس مصادفة ان يتوافق هذا الانصراف الى الرواية الاجتماعية مع خطوات نجيب محفوظ فى هذا المجال برغم أن احدهما لم يكن قد تعرف على الآخر بعد ، فلم يتم هذا التعارف الا بعد كتابة (مليم الاكبر) وأثناء تسلم الجائزة التى ذكرناها من قبل . لأن هذا التحول لم يشمل الموضوع فحسب ولكنه تناول ايضا الرؤيا .. فجنحت الى الواقعية بعد ما كانت تميل الى الرومانسية ، وان ظلت هذه الواقعية محتفظة فى البداية بشاعرية الحزن الرومانسى الأسيان . والى معالجة الواقع مباشرة دون الاستناد الى الاطارات التاريخية .

قلت ان هذا المناخ الملىء بالاحباط تحالف مع طبيعة عادل كامل الذاتية وفكرته عن الفن فكان الصمت .. ذلك لأن مفهوم عادل كامل عن الفن ، بالرغم من نضوجه وتطوره بالنسبة لهذه الفترة ، ملىء بالرؤى الحلمية للواقع، بل ومكتظ بها وسوف نلمس هذا عند تحليل انتاجه – الى الحد الذى نجد معه ان معظم اعماله الفنية حافلة بطاقات تبشيرية كبيرة ، وبقدر هائل من حدس النبوة الذى نقابله فى أعمال تشيكوف ، مع نغمة خفيفة واهنة من الاستعلاء على هذا الواقع المكتظ بالسخف والتعاسة والمواضعات الجائرة . يرافق هذا كله اعتزاز كبير بعملية الخلق الفنى ، يضع الفنان فى مركز العالم باعتباره النبى المبشر بالعهد الجديد ومخلص مجتمعه من آلامه واحزانه . لذلك جاء الصمت عندما اصطدمت هذه الرؤى بذلك الاحباط وصادفت فى طريقها الصعوبات .. صعوبات فى تمثيل المسرحيات ثم صعوبات فى نشر الروايات لم يحلها غير مساهمتهم فى تأسيس (دار النشر للجامعيين) التى مولها عبد الحميد جودة السحار وأخوه سعيد السحار آنذاك هذه الصعوبات المتعاقبة هى التى كسرت قوادم الأحلام ، ونثرت الرؤى الكابوسية المزعجة فى طريق كاتبنا .. ولنتركه هو ليصف لنا هذه **الرؤى** بنفسه (٤) « كان الأدب بالنسبه لى حياة . غاليت فى حبه لدرجة العبادة واقمته فوق منصة عالية من التقديس . وكانت الصدمة قاسية .. مسرحيات لا يعبأ بها المسرح . وروايات نضطر الى نشرها بمعرفتنا ولا يكاد يقرؤها احد .. واحسست اننى كعروس افتتنت فى زينتها فلما خرجت لملاقاة عريسها لم تجده . ونظرت من حولى فوجدت الأدب فى ذلك الوقت هو عمل من لا عمل له .. عمل العاجزين او المنحلين من رواد المقاهى . فعزت على نفسى أن يكون هذا مصيرها بينما انا صاحب مهنة قضيت زهرة عمرى فى تلقى أصولها .. ففعلت ما فعله الشاعر المصرى القديم حسين الجزار حين ترك الأدب وفتح محل جزارة وهو يشدو قائلا ..

لاتلمنى ياسيدى شرف الدين اذا ما رايتنى قصابا ..
كيف لا اشكر الجزارة ماعشت حفاظا ، واهجر الآدابا ..
وبها اضحت الكلاب ترجينى ، وبالشعر كنت ارجو الكلابا ..

حين اقبلت على هذه الخطوة كنت أعتقد اعتقادا راسخا ان الأدب علامة مرض لا صحة . وان الانسان الصحيح لا يفكر فى امتهان الأدب . وكان يحلو لى ان احدث نفسى بأنه لم يعل قدر احد من الكتاب الا وكان مريضا بالصرع او السل او غيره من الأمراض او متهما فى رجولته او قبيحا زريا . وكنت أقول لنفسى هؤلاء جميعا عجزوا عن النزول فى تيار الحياة انخضم فقنعوا بالجلوس على شاطئها يصفون الحياة من بعيد دون أن يعركوها .. والآن .. بعد أن بارت المحاماه وبرت معها ، عدت كما عاد حسين الجزار اقول ..

اصبحت فى امرى – ولا اشكو لغير الله – حائر
واللحم يقبح ان اعود لبيعه ، والشعر بائر
يا ليتنى لا كنت جزارا .. ولا اصبحت شاعر

وبدلا من ان نستسلم معه للندم ، او نحاول مناقشه هذه الافكار الخاطئة التى الحت عليه فى هذه الفترة وكأنها رؤى كابوس مرضى .. فلنبدا بتحليل تلك الأعمال القليلة التى تركها لنا

ومن البدايه نقول ، انه قد تعذر علينا الحصول على مسرحيتيه غير المنشورتين (شبان كهول) و (فيران المركب) .. وان كانت الثانية تدور

(٤) من اجابة عادل كامل بقلمه على بعض أسئلتنا التى طرحناها عليه ونحن نعد هذه الدراسة .

حسب تلخيص المؤلف لها عن هؤلاء الانتهازيين الذين يعيشون على أفضل خيرات المركب دون ما عمل ، ثم تجدهم فى مقدمة الهاربين اذا ما وشت حركات المركب ببداية الغرق وتطلب الأمر الفرار . وهو مضمون مسرحى جيد فى هذه الفترة التى تفشت فيها مسرحيات التسليه أو المواعظ الهادفه .. فيبقى لنا بعد ذلك مسرحية (ويك عنتر) واقصوصتا (ويك تحتمس) و (ضباب ورماد) ثم روايتاه الكبيرتان (ملك من شعاع) و (مليم الأكبر) .. وقبل أن نبدأ فى دراسة اى من هذه الأعمال،علينا ان نتلمس ابعاد مفهوم عادل كامل للفن لا كما يتبدى عبر أعماله الفنيه ، لأن هذا سيسفر عن نفسه عند دراسة هذه الأعمال ، ولكن كما اعرب عنه من خلال هذه المقدمة الضافية التى مهد بها لروايته الثانية الكبيرة (مليم الأكبر) .

فى هذه المقدمة المدهشة ، سيبهرنا فهم الكاتب المتقدم لطبيعة العملية الابداعية ، وتناوله العميق لكافة القضايا الفنية التى تثيرها .. وقد تبدو بعض قضايا هذه المقدمة عادية وبسيطة بالنسبة للقارىء اليوم ، بل وربما بديهية . ولكن اذا ما نظرنا الى هذه القضايا فى اطار العصر الذى عولجت فيه ، فسوف تبدو لنا بالفعل قيمتها الحقيقية . ففى ذلك العصر الذى تربع على عرشه الأدبى مصطفى لطفى المنفلوطى واحمد حسن الزيات ومصطفى صادق الرافعى ، والذى كان الأدب فيه نوعا من البلاغة الأسلوبية التى ترتد باللغة الى عصور البداوة والصحراوية محاولة قدر طاقتها أن تعيد بعث الأفكار القديمة التى ماتت فى بطون كتب الجاحظ وابن قتيبة وابى على القالى البغدادى والمبرد وابى هلال العسكرى وعبد القاهر الجرجانى .. فى ذلك العصر تأتى المقدمة لتسخر من تلك الألاعيب اللفظية وتؤكد على الوحدة الحتمية بين اللفظ والمعنى داعية الى أن القصه ليست الا « وحدة متماسكه لا تمييز فيها بين الأساوب والموضوع ، فهما فى الواقع غير متميزين ، ولا يمكن أن يستقل أحدهما عن الآخر الا عند من لايدرك طبيعة فن الكتابة » (٥) .. أليس هذا ردا بليغا على بعض مهاترات التقرير المجمعى ؟ .. ويطلق عادل كامل فى هذه المقدمة الصيحة الشهيرة « انما الأسلوب هو الرجل » مؤكدا أن « من يفهم الادب فهما صحيحا ، لا يقر بامكان وجود موضوع جيد مكتوب بأسلوب ردىء . لانك ان أعجبت بالموضوع فاسلوب الكاتب والفاظه هما اللذان أوحيا اليك بهذا الاعجاب . فهما الصلة الوحيدة بينك وبينه . فاذا سرت الى نفسك فكرة جميلة وانت تطالع كتابا ، فكيف يتم هذا ؟ عن طريق لفظ وفى صورة لفظ ، فحتم اذن ان يكون الجمال فى اللفظ ، اذ لو كان اللفظ رديئا لما وصلتك الفكرة الجميلة (٦) .. كما ينادى برؤية جمالية جديدة للعمل الفنى تتحرر من قيود تلك النظرة التقليدية التى جنت على الأدب العربى كثيرا . مؤكدا أن الأدب ليس فلسفة ولا تاريخا ولكنه أحد الفنون الجميلة ، ولابد من رؤية جديدة ترتقى بجماليته وتعمق ابعادها ، وتساعده على النفاذ من خلال الجزئيات والتفاصيل المتناهية الصغر ، الى حقائق الحياة العامة وجوهرها .

ولا يكتفى عادل كامل فى هذه المقدمة بأن يقدم لنا ملامح تلك الرؤية الجديدة المتماسكة للاعمال الفنية وهذا الفهم المتطور لطبيعتها .. بل يمد نطاق المقدمة الى الثورة على كل المفاهيم التقليدية للادب والفن ويحللها مستعينا بآراء كبار الكتاب والنقاد الاجانب والعرب فى آن .. فيستشهد فى هذه المقدمه بآراء عشرات الكتاب ويحللها .. بآراء ريتشاردز وايبر كرومبى وشو وأرنولد بينيت وسانت بيف وستيفنسن وشكسبير ولافونتين ولابروبير ووردزورث — وامرسون وجونكور ووم وايلد هالدن وبرجسون وهوايتهيد وكانت وغيرهم .. وعندما يرجع للوراء فاننا نسمعه يتكلم بأصوات أرسطو وهوراس وديمتريوس وبلوتارك واينوس وفيرجيل .. فاذا ماعرج على الأدب العربى وجدنا الجاحظ وأبا هلال والجرجانى والمبرد وأبا العلاء وابن قتيبة أمامنا .. من خلال كل هذه الآراء والاصوات العديدة والمتباينه يستخلص عادل كامل صوته الجهير الثائر ، ليناقش به كل قضايا الأدب وكل همومه .. فيتناول باسهاب وتفصيل تلك القضية الهامه التى مازالت فى مسيس الحاجه الى مزيد من الدرس والتمحيص حتى اليوم ، الا وهى الطبيعة التركيبية للغه العربيه وجنايتها على الأدب «فمعظم الفاظ اللغة العربية تدل على معان مركبه ، ومعنى التركيب هنا ان هذه الألفاظ محددة بالزمان والمكان » (٧) الذى ظهرت فيه . وهذا ما يلقى على الآداب المكتوبة بهذه اللغة ظلاله المكثفة . ويطالب بتبسيط هذه اللغة على غرار دعوة برنارد شو لتبسيط اللغة الانجليزية وتوسيع أفقها ، كما يطالب بتنقية هذه اللغة وتطهيرها من تلك الالفاظ التركيبية التى تحول دون الكلمة وأن تصبح رمزا قادرا على النفاذ وواضح الدلالة . كما يناقش قضية النظر الى الفن بمناظير الأخلاق السميكة والقصيرة الرؤية ويقدم فيها رأيا ناضجا وقتها . مؤكدا على دور الفنان الريادى وعلى شرف الكلمة وقداستها وعلى فداحة المسئولية الملقاة على عاتق الفنان والتى تحتم عليه مواصلة المعركة بشرف وأمانة ، لأنه واحد من الأدوات الهامة

(٥) مليم الاكبر ، مطبوعات لجنة النشر للجامعيين ، ص

(٦) نفس المرجع ص ٢٢

(٧) مقدمة مليم الاكبر ص ٩٣

التى تكون الرأى العام وترسى قواعد المثل العليا لمواطنيه وتحدد السبيل اليها .. على كل هذا أكد عادل فى المقدمة وعلى اهمية اتساع افق من يتصدى لمناقشة الأعمال الفنية ورحابة نظرته . وعلى ضرورة أن يعبر الفنان عما يجول بخواطر مواطنيه وان يكتب بلغه هى صدى للغتهم ،وان يكون بحق ضمير العصر الذى يعيش فيه . وعلى ضرورة ان يبتعد الفن عن تلك التقريرية النثرية الصارمة ليحلق بالقرب من التجسيد والايحاء الشعرى والرمز ، وعلى صرامة ولا موضوعية ذلك التقسيم التقليدى الذى انتهجه النقد العربى القديم فى تقسيمه الأدب الى شعر ونثر . وعلى ضرورة أن يساعد الكاتب مواطنيه على أن يصبحوا أغنى ثقافة وأكثر فهما للحياة من خلال كتاباته واعمق رؤية لأبعادها .. كل هذه القضايا وغيرها تناولتها تلك المقدمة الضافية الدسمة التى استغرقت مائة وثلاثين صفحة من صفحات الكتاب . والتى يمكن اعتبارها كتابا ثوريا هاما ومتكاملا فى قواعد النقد الأدبى وعلم الجمال فى هذه الفترة . ولنكتف الآن بهذا الحديث عن تلك المقدمة الرائعة السخية ، لنبدأ بدراسة المسرحية والاقصوصتين قبل أن نتناول عمليه الروائيين الكبيرين (ملك من شعاع) و (مايم الأكبر) .

(١) ويك عنتر

ترهص (ويك عنتر) (٨) بكل الملامح الفنية التى ستتبلور بعد قليل فى أعمال عادل كامل التالية اذ نعثر فيها على تلك الرنة الأسيانة المشيرة بضرورة التخلص من بلايا هذا المجتمع ومثالبه . والمسرحية تتناول حياة أسرة متصدعة بأسلوب ساخر عميق ، فهى هزلية من ثلاثة فصول كما يقول عنوانها ، هذه الأسرة هى اسرة الأستاذ احمد خيرى وزوجته انجه هانم ، لاحظ الايحاءات التركية فى اسم الزوجة ، وهى أسرة تقف على تلك الحافة الحرجة بين قمة البرجوازية الصغيرة وقاع الطبقة الأرستوقراطية ، لانعرف عن عالمها سوى انه صورة نمطية لهؤلاء الأزواج ضعيفى الشخصية فاقدى الارادة . لا وظيفة له ولا عمل . يقضى اليوم فى قراءات وهمية لتأليف كتاب عن (الأصول القديمة للموسيقى الشرقية الحديثة) وفى بناء قصور من ورق اللعب ومغازلة الخادمة بطريقة متهافتة . بينما الزوجة (انجه هانم)مشغولة باصطياد الأزواج لبناتها الثلاث بشتى الطرق وبمختلف الأساليب .. لا تتورع عن الكذب والنفاق واثارة الفضائح اذا كان فى ذلك سبيل الى زوج مرموق المكانة . ولكنها تمنى فى النهاية بفشل وخيبة ذريعين . اذ ينفض من حولها كل الخطاب الذين حبكت حولهم الشباك لبناتها الثلاث ويتركها زوجها مطلقا اياها ، ليلحق بالخادمة المطرودة ويتزوجها . وتقف وسط المسرح حائرة تستجدى زوجا يقيها التشرد ويمكنها من صرف قيمة الوقف الذى لا يحق لها استلام ريعه الشهرى (ستون جنيها) الا اذا كانت متزوجة . فيعرض عليها احد الذين كانت تنصب حولهم شباكها — بالنصب والكذب والخديعة — لتزوجه من ابنتها الوسطى ، أن يتزوجها فتوافق فى الحال بسرور وجذل صبيانى ، لانعرف عواقبه لان ستارة الختام ما تلبث أن تنسدل .

هذه هى الأحداث التى تطفو فوق سطح المسرحية وتثير مفارقاتها الحادة الضحكات فالضحك فى هذه المسرحية لا يعتمد على النكات اللفظية السقيمة ، ولكن على المفارقة فى المواقف الاجتماعية وعلى السخرية اللاذعة التى تتولد عنها.ولكن خلف هذه الأحداث البسيطة يكمن مضمون المسرحية الممتاز ، والذى يسفر عن نفسه عبر تسلط انجه هانم الشديد وعنجهيتها الفارغة وحديثها المستمر عن الفوارق الطبقية وعن ثرائهم الوهمى.وشباكها التى تنصبها بالغدر والكذب والخداع ،لاصطياد العرسان وباحساس بالمقدرة والتمكن يثيران الرثاء . وعبر استسلام احمد فخرى بطيبة مصرية متناهية،لهذه السيطرة التركية المتداعية التى ما تلبث ان تتصدع وتتهاوى أمام أولى خطوات التمرد الحقيقية . وعبر تلك المفارقة التى يثيرها التقابل الحاد بين شخصيتى احمد فخرى العجوز الثائر المتمرد على السيطرة الكاذبة والعنجهية الفارغة ، والذى ينقذ نفسه بشجاعة من هذه المباءة التى تردى فيها طوال هذه السنوات ، ليطلق ارادته ويتزوج من فتحية — بكل ما فى اسمها من ايحاءات البداية الجديدة والصوت المصرى — برغم كل شىء . وبين شخصية هاشم الشاب الخامل المتكفف الذى ما يلبث أن يقع فى الشبكة ويتزوج من انجه هانم . بين تلك الشخصية المنطلقة الى الحياة وهذه الهاربة منها .. وعبر تلك الاشارات الملحاحه الى نظام الطبقات الجائر الذى يشقى فيه البعض ويكدون ، ليجنى الآخرون الثمار بلا ادنى تعب .. وعبر تلك الجمل الحوارية الساخرة ذات الايحاءات مثل « ابدا والله يااستاذ،ان معلوماتى عن الفلسفه كمعلومات أى وزير عن شئون وزارته اشاعات فقط » .. عبر كل هذه الجزئيات تسفر المسرحيه عن مضمونها الطليعى الممتاز .

فبالرغم من قيام المسرحية من الناحية الفنية على كلاسيكيات المذهب الأرسطى بوحداته الثلاث، فانها تعد مسرحية طليعية فى وقتها ولا اقول ثورية .. فهناك فرق بين الاثنين كذلك الفارق بين أدب تشيكوف وادب جوركى.انها مسرحية طليعية تبشر بزوال هذه السيطرة الجائرة فى وقت قريب ،وبان الحرية آتية لا ريب فيها ، وبأن الرغبات المستعرة

(٨) ويك عنتر ، مكتبة النهضة المصرية ، مايو ١٩٤١

والجديرة بالحياة لن تلبث أن تتحقق ولو بعد عمر طويل من القهر والظلم والتفاهة . وقد قدمت المسرحية كل هذا المضمون الناضج عبر بناء فنى شديد الاحكام ، لم يقع بها لحظة فى برائن الخطابية او المباشرة السقيمة . بل قدم مضمونها من خلال تجسيده ببراعة عبر المواقف والأحداث . واعتماده على الحوار فى رسم كل أبعاد الشخصية الاجتماعية والنفسية ، وفى التمهيد لكل عمليات التغير الموقفية وان لجأ ، كأى كاتب مسرحى فى بلد متخلف لايعرف الحدود الفاصلة بين دور الكاتب المسرحى ودور المخرج ، الى الوصف المسهب للشخصيات ـ ابعادها وملابسها وحالتها الانفعالية ـ عند ظهورها لأول مرة على خشبة المسرح ، والى المقدمات الطويلة للفصول والتى يصف فيها ليس كل جزئيات الموقف وتفاصيل المنظر فحسب ، ولكن الفلسفة الكامنة وراء رؤيتها وتقديمها ايضا .. وخلال الحوار المسرحى ، لا ينسى أن يثبت كل الضحكات ولحظات الصمت وحركات الأيدى ونظرات الأعين ونغمات الصوت والانفعالات المختلفة ، وكأنه يقدم للقارىء مسرحيته مخرجة فى كتاب .. وربما يأسه من ظهورها على المسرح هو السبب الكامن وراء ذلك (٩)

بالاضافة الى كل هذا نجد أن الحوار فى هذه المسرحية مدار من خلال لغة سهلة وبسيطة، تحاول جاهدة الا تستعمل غير الكلمات الفصيحة وان تنأى عن الكلمات الغريبة أو المتقعرة ، محاولا بذلك تحقيق واقعية الحوار وفصاحته فى آن. وان لم يخل الحوار من بعض الكلمات العامية القليلة التى افلتت من القلم هنا أو هناك .. أو الألفاظ العربية التى لا تستعمل بحال فى الحديث العادى بين أواسط الناس . فنعثر فى جملة حوارية واحدة على كلمتى (أجل) و (لسه) شبه متجاورتين (ص ٤٧) .. أو على استعمال نون النسوة فى نفس الجملة التى ترد فيها كلمة (برضه) العامية .. الا أن اهم ما نود ان نثبته هنا ، هو ذلك الصوت البريختى المبكر الذى نلمس اصداءه فى محاولة تحطيم ما يسمى بالحائط الرابع ومخاطبه الجمهور أكثر من مرة «ما هو نظام الطبقات هذا ؟ اننى سيداتى سادتى أقول بكل صراحة اننى لا افهم له معنى ـ يلوح بيده الى الجمهور ـ هل بينكم من يفهمه ؟ .. هل تفهمه أنت » (ص ١٢) وفى مكان آخر قرب نهاية المسرحيه تقول انجه هانم وكأنها تخاطب الجمهور « لا اظنك نادما على حضورك الينا اليوم ، فقد سليناك واثرنا مشاعرك ، وهانحن نعرض عليك آخر مشاهد هذه الحفلة المتعة ، سيد يهجر زوجته ليتزوج بخادمتها ، ان الحياة صعبة الادراك احيانا »

(٩) لم تظهر هذه المسرحية على خشبة المسرح الا فى عام ١٩٦٤ ـ بعد كتابتها بـ ٢٤ عاما ـ وبعد تشويهها وتغيير اسمها الى (عنتر وانجه) وقد قدمتها فرقة المسرح الحديث .

(ص ١٦٠) .. هذا الصوت البريختى المبكر ، ليس فقط علامة نضوج فنى واضح ، ولكنه أيضا دلالة ناطقة بعمق فهم عادل كامل للفن المسرحى وبثقافته الواسعة فيه ـ لا نعرف ان كان قد قرأ شيئا من بريخت فى ذلك الوقت أم لا ـ وبادراكه العميق لحقيقة الدور الذى لعبه على خشبته .. ولننتقل الآن الى الأقصوصتين .

(٢) الاقصوصتان

كتب عادل كامل ثلاث قصص قصيرة وربما اربعا .. ولكن واحدة منها نشرت باحدى المجلات العراقية ولم نتمكن من العثور عليها .. وليس لدينا الآن سوى أقصوصتى (ضباب ورماد) التى نشرت فى (المقتطف) (١٠) و (ويك تحتمس) التى نشرت فى احد الملاحق الشهريه الممتازة لمجله (الفؤاد) (١١) وقصة (ضباب ورماد) ذات اهمية خاصة لانه عند ما سئل ذات مرة . لو عدت الى الكتابة مرة ثانية فبأى طريقة تكتب ؟ أجاب « سأسير فى نفس الخط الرمزى الذى سرت فيه فى أقصوصة نشرتها فى المقتطف بعنوان .. ضباب ورماد » (١٢) .. ومن هنا سيكون تركيزنا عليها .. وهى قصة رمزية تحاول معالجة بعض القضايا العامة من خلال تجسيد نصف واقعى ، يحوم بالقرب من الواقع وان كان لا يتلبسه تماما ، وتصل عبر الجزئيات المتناهية الصغر والمبعثرة بمهارة وذكاء نادرين فى أنحاء القصة الى ما تريد ان تقوله . عبر جو تسيطر عليه روح شعرية تثرى ذلك الأسلوب الايحائى وتمكنه من الافضاء . ليس فقط بالفكرة الرئيسية التى يهدف اليها الكاتب ، ولكن ايضا بعشرات الدلالات التى ترتفع بالقصة الى مستوى القصيدة الشعرية المتماسكة . وتحاول القصة ان تحقق توافقا وتكاملا بين الجو الطبيعى الذى تدور فيه الأحداث ، والمناخ النفسى الذى تبرزه والمعنى الرمزى الذى توحى به .. بذكاء حاد مرهف يوظف كل الجزئيات فى خدمة القصة . فلا نجد فيها جملة واحدة يمكن الاستغناء عنها دون ان يختل البناء الفنى ككل .. تقوم الطبيعة فيها بدور رئيسى لا تصبح فيه مجرد تكملة تقليدية لديكورات المنظر ، بل تتحول الى اطار ملائم يحتضن جو الاقصوصة ويتفاعل معها . وهى كأغلب الأقاصيص المشابهة تستعصى على التلخيص . لأن بناءها الفنى لا يقوم على موضوع متسلسل خاضع لذهنية الحكاية المنطقية ، ولكنه قائم على الأسلوب التركيبى الذى يرهص بالموضوع من خلال ايماءات

(١٠) المقتطف عدد يناير ١٩٤٣

(١١) الملحق الشهرى لمجلة الفؤاد بعنوان (أحسن ماكتبت) نوفمبر ١٩٤٥

(١٢) من حديث أجراه جلال السيد مع عادل كامل بجريدة الجمهورية فى ٢٢ أغسطس ١٩٥٩

متعددة وجزئية . لذا فاننا لا نستطيع العثور فيها على موضوع يمكن تلخيصه ولكن على بناء متكامل من الاحداث والجزئيات والرموز يصعب نقله . ولكن ما الحيلة ولمقتضيات الدراسة الموضوعية احكام ، سنضطر معها الى ذلك التلخيص الشائه .

بطل هذه القصة شخص رمزي ، دماؤه قيح وعالمه الضباب وقدره الرماد . يصحو في مطلع القصة على ليل بلا نجم ، ونهار بلا شمس . فيحس أن اليوم المعتم هو يومه وأن الصباح الكابى الذى يخز برده كالابر صباحه . ومنذ فترة طويله وهو تهيىء له هذا الاطار الخارجي ليعيش يومه الذى حلم به .. فماذا يا ترى سيفعل ؟.. نزل (ابليس الصغير) وهذا هو اسمه، يضرب في جنبات الطريق الخاوية ويفكر ، أينتهج نهج بودلير أم يسلك مسلك فاوست .. لا هذا ولا ذاك والا أصبح بشرا كبعض البشر . وهو يستشعر في أعماقه احساسا بالألوهية ، وتاه به هذا الاحساس فى خضم من الخواطر التى رأى نفسه فيها صاحب هذا الفضاء بأسره ، يكره البشر بكل ما أوتى من قوة ، ويظهر لهم هذه الكراهية بشتى ما يحلو له من الوسائل الشيطانيه التى يحقر عبرها كل قيمهم ومثلهم الفاضلة ويلطخها بالعار ، وينصب الرذائل سدنة معبدة وكهانه . لكن البرد بدأ يخز جسمه . وكلما لجأ الى حائط وجد أن القر قد سبقه اليه . وأثقل الاحساس بالوحشة والعزلة كاهله . وتدرجت حاجته الى الدفء حتى استحالت الى حنين ملح مجهول ما لبث أن أدرك أنه الجوع العاطفى الى المرأة . فارتدت به الذكرى الى أيام الشباب برومانسيته الرفافة وتعطشه للحب وذوبانه في سحر الطبيعة واحساسه الصامت الأسيان بالعزلة، وارتجاف قلبه أمام شتى مظاهر التآلف والتضامن الانسانى .. واخيرا ذكريات الحب والاخفاق الاليم وخنق العاطفة الوليدة وميلاد القلب الصمل المصفح ، والاحساس بجبروت الآلهة . فما باله يحس اليوم بوساوس أيفاع الشباب ؟.. فلينطلق بجبروته الى المدينة وليجتز القوى النائمة في حضن أشجار الجميز الفرعونية وليتحمل أعباء المسير فمشارف القاهرة تلوح من فوق القلعة على الأبواب ..

وفى قلب المدينة ، وبعد التجوال الطويل المتعب، التقى بها .. تلك الفتاة الصلبة التي لا يتسرب الوجل الى خطواتها كسائر الخلق في هذه الحرب ، منتصبة تتصفح واجهة احدى المكتبات ، ثم تدلف اليها ، فدلف وراءها . ووجدها تطلب ديوانا لشاعر مات في شرخ الشباب ، فعرف الناس بعد موته أنه لم يكن بشرا مثلهم ، بل روحا علوية هبطت من السماء . وأسره التناقض الباهر بين الشعر الفاحم والبشرة العاجية والعينين الزرقاوين والثوب الأسود ، وتمنى لو كانت زنجية لتلائم عالمه المصنوع من السواد . وخاطبها فلم ترتجف وحدثته فى شجاعة مؤكدة انها تحب قراءة شعر الملائكة اجابة على سؤاله لها من أنت ؟.. وخرجا معا الى الطريق واحس انه قيد اليها بأفدح الاغلال ثقلا ، فهى برغم هبوطها من الضباب ليست من عنصره. ولا يستطيع أن يسيطر عليها بمثل القوة التى يسيطر بها على كل من فى مملكة الظلمات من مخلوقات . وأحس فى البداية بلذة غريبة لسيطرتها عليه وعبوديته لها . بل لقد شعر بأنه فى عصمتها أقوى من كل طاغية أو امبراطور . فطلب صداقتها ثم حبها ولكنها أخذت تراوغ فى البداية . فلما ألح واجهته بلا موارية بعجزه عن الحب والصداقة فثار محتجا فسألته : (هل أنت مستعد لأن تنجب منى أطفالا ؟) فصرخ مذعورا « لا لا ، الا هذه » فضحكت قائلة « أرأيت !» ورنا اليها بحب وقال انني لا أحب الحياة فكيف تطلبين منى مساعدتها على الاستمرار . فأجابت بلا مداراة أنها هى الحياة نفسها ، فان رغب فيها فعليه بحب الحياة أولا . فما لبث ازاء احساسه بالحاجة الشديدة اليها ان اذعن لمطالبها ... كل مطالبها . وامضيا معا نهارا سعيدا ، فلما جن الليل ، أطلت عليه من كوته الأصدقاء .. البرودة الشديدة والظلمة المتكاثفة والرياح العاوية وكأنها تعتب عليه هجرانه اياها فلم يعرها في بداية الأمر التفاتا . فلما توغلا فى جوف الليل ـ وأغلب التوغل فى هذه القصة فى الزمان وليس فى المكان ـ بدأت جنوده فى التآمر على هذه العلاقة الوليدة. واخذت الرياح العاوية تزمجر وهى تلفح الوجه بسنان كالابر وبدأ الضباب يتكاثف ويلف المدينة بأرديته الكابية . وفشلت كل محاولاته ووعوده فى ترضية جنود الليل . فلما صادفهما حائط أبيض ممدود فى جوف الليل كصراط يوم القيامة . هم الفتى بسحب فتاته الى جانبه الخارجي ولكنه وجدها تلتزم ناحيته الاخرى ، فخطر له أن يمضى كل منهما في جانب وهما لا محالة ملتقيان عند نهاية الحائط، فلما جاءت تلك النهاية بعد لأى لم يجدها فسار فى طريقه وهو موقن بأنه قد افتقدها الى الأبد ، وتلاشى شبحه في الظلمات بينما السماء تدوى برعد قاصف ، والمطر ينهمر .

هذا هو تلخيص للقصه حاولت جهدى ، لذا جاء طويلا ، ان يقترب من روحها حتى يمكنك أن تستشف منه بعض معانيها .. وهى قصة من النوع الرمزى المتعدد الدلالات كما يظهر من هذا التلخيص لا يمكن الاستقرار على تفسير واحد لها ، فكل قراءة تعطى العديد من التفسيرات . ويمكننا هنا أن

نتلمس بسرعة بعض هذه التفسيرات دون أن يفوتنا رد هذه القصة الى الظروف التاريخية التى ظهرت فيها ابان فترة الاضطرابات التى رافقت أيام الحرب العالمية الثانية التى يأتى ذكرها فى سياق القصة. ودون أن نحولها الى معادلات رقمية صارمه تقضى على روحها الشعرية الشفافه .. وعموما فاننا نستشعر فيها محاولة الكاتب الطموحة لأسر العديد من الدلالات الكبيرة داخل هذا البناء القصصى القصير والمركز . ونحس فى بطلها بأصداء خافتة لشخصية هتلر ولرؤيته لهذا العالم .. كما نحس فى بنائها بأفكار العصر الذى كتبت فيه عن المطلقات المجردة كالحياة والخير والشر والفن وغيرها ، ونلمس فيها أيضا ذلك التوازى الذى لا يمكن أن يتداخل بين الخير المطلق والشر المطلق ، وان عثرنا فى بنائها على بعض الالتقاءات الأحادية الجانب بين وجهيهما ، ونجد فيها كذلك سيطرة الانسان على الطبيعة وعبوديته لها فى آن . وعجز الشر عن النمو الا فى المناخ الذى يسوده الظلام ويجلل الرؤيه فيه الضباب .. الا أننا فى النهاية نجد أن هذه القصة من النوع الذى يقرأه الانسان فيملأه بحالة انفعالية يحس معها بالعزوف عن الثرثرة والتعليقات والاخلاد الى التأمل . واخيرا نحب ان نذكر انه برغم شفافيه اللغه فى هذه القصه وشاعريتها التى تحاول جاهدة أن يكون جرس الألفاظ فيها صدى للمعنى ـ كما يقول ألكسندر بوب ـ وبرغم هذه الشفافية التى تحتضن كافة تفاصيل القصة وجزئياتها . لانستطيع ان نغفر لها اكتظاظها بالتأملات التى توسط بهذا الجو الشعرى من خالق فى عدة مواضع من القصه ، ولا خضوعها فى بعض الاجزاء لنوع من الهندسه العقليه التى يقال انها احدى خصائص للقصة الرمزية او احد همومها الدائمة.. ولننتقل الآن الى القصة الثانية .

تختلف « ويك تحتمس » عن « ضباب ورماد » تمام الاختلاف فهى لا تعدو أن تكون قصه قصيرة محكمة البناء وان كانت تعالج موضوعا شديد الطرافة .. الا أنها تعود فتتفق معها من حيث تأرجحها ـ على صعيد الحدث ـ بين عالمى الواقع والخيال . وهى ليست قصة واقعة محددة ، خيالية كانت هذه الواقعة أو واقعية ، ولكنها قصة القصة نفسها . علاقة الفنان بها .. متى يتدلل عليها .. ومتى تتسلط عليه ؟.. الى أى مدى يتصرف فى حياة شخوصها والى أى حد يتحكمون فيه ؟ او كما تتساءل هذه الجملة المعلقة تحت عنوان القصة « هل يخلق الكاتب أبطاله ويسيطر على أقدارهم أم ينتزع هؤلاء الأبطال زمام أمرهم أول ما تنفث فيهم الروح ؟ » وهى تروى حكاية كاتب كان يكتب احدى القصص عن حتشبسوت وتحتمس ، ولكنه اضطر أمام الحاح بعض مشاغله ان يترك القصة وبطلها منحن خضوعا ، وبطلتها تهم بالنهوض للسلام عليه ، متألما لترك بطليه فى هذا الوضع المتعب .. وانصرف عنها أياما فلما عاد اليها راعه ما رأى .. وجد أن البطلة تركت هذا الوضع المتعب واستراحت فى مخدعها ، وأن البطل انتصب مستقيما هادىء البال .. ثم استمرت القصة بعد ذلك فى روايه تفاصيل الصراع الذى بدا بأن رفضت حتشبسوت القول « اننى امرأة قبل أن أكون ملكه » مصرة على أن تقول « اننى ملكه قبل أن أكون امرأة ، وأنت أعلم الناس بأننى من نسل الآلهه » وكان لها ما أرادت .. واغرت تباشير النصر بقيه الشخصيات فذهب بها تمردهما من خطوة الى أخرى حتى بلغ الحد الذى ثارفيه تحتمس وطوى كشحه عن المؤلف وهجر القصة مصطحبا معه رئيس كهنة طيبة وبعض الحاشية .. وعاش فى الواقع حياة مليئة بالتشرد والصعلكة . باع حليه الملكيه فى الصاغه ثم صحب رئيس الكهنة معه وظلا يحتسيان الخمر فى بعض المراقص ويأتيان ببعض الاعمال الداعرة .. ثم قادتهما هذه الحياة بعد الافلاس الى العمل ككومبارس فى بعض فرق روض الفرج المسرحية، حيث شاهدهما المؤلف مصادفة بعد هذه الواقعه بسنوات . فعادا اليه وقد ادركا تماما ان حياة الخيال أبهى من الحقيقة واكثر جمالا . ووعداه بأن يكفا بعد هذه الأوبة الحميدة عن اعمال المراهقة وان يمتثلان لارادته .

هذا ملخص سريع لاحداث القصه تظهر منه طرافة فكرتها وعمقها فى آن . كما تظهر منه براعة علاج مثل هذه الفكرة الحرجه التى لا بد وأن تستحيل الى مقالة جافة لو لم يتوفر لها الفنان المتمكن والخيال الخصب الذى يتمتع بهما عادل كامل .. ومن البداية لا يمكننا أن ننكر براعته فى اختيار تحتمس ، هذا الفرعون المتمرد الثائر المغامر، على وجه التحديد ليدير من خلاله هذا الموضوع الشكس . ولا أن نتجاهل خصوبه هذا الخيال الذى أدار موضوع القصة بهذه الحبكة المتقنة التى لا نشعر معها لوهلة بجفاف الموضوع الذى تعالجه ولا بنثريه الفكرة التى تتناولها . ولا أن نتناسى تلك النغمه المسرحيه الجميله التى تتخلل جزئيات القصه مذكرة القارىء بمسرحيات بيرانديللو الارتجالية التى يدور فيها الحوار طويلا بين المؤلف والشخصيات التى يبتكرها . فبرغم خياله احداث هذه القصة نحس فيها بقدر هائل من الصدق والاقناع الفنيين يعيدان الى الأذهان اعمال كافكا الرائعة المشحونة بالأحداث الخالية واللامعقولة واقعيا والمقنعة فنيا فى الوقت نفسه .. هذا الصدق الفنى ـ وليد

البراعة والتمكن ـ هو الذى يمنح هذه القصة تلك القدرة الفائقة على الاقناع .. والآن ، الى روايتى عادل كامل الكبيرتين بعد ما فرغنا من المسرحيـة والأقصوصتين .

٣ ـ ملك من شعاع

لا أعتقد أننا بحاجة الى تلخيص لأحداث هـذه الرواية الكبيرة ، وهى أحداث حياة وتاريخ أشهر عاهل فى تاريخ مصر الفرعونية .. ألا وهو أمنحتب الرابع والذى عرف فى التاريخ باسم اخنـاتون ـ روح آتون ـ هو وزوجته نفرتيتى وديانته المعروفة بأنها أول ديانات التوحيد فى العالم أجمع .. الى الحد الذى يمكننا أن نقول بأنه أول ثائر روحى فى التاريخ العالمى . فتلخيص القصة لن يقدم لنا سوى بعض المعلومات التاريخية ـ المعروفة مسبقا ـ عن نشأة أخناتون الملكية فى قصر أبيه امنحتب الثالث وفى رعاية والدته الملكة الشهيرة تى ، وعن توليـه الحكم ، وعن الصراع الذى دار بينه وبين كهنة امون، وعن محاولة هؤلاء الكهنة اغتياله ، وعن زوجتـه نفرتيتى وبناته الثلاث ، وعن مدينتـه الشهيرة اختياتون ـ افق آمون ـ الاله المعبود ـ المعروفة الآن بتل العمارنة . وعن غيرها من الأحداث التاريخية التى صاحبت حياته وانتهت بموته وموت الدين العظيم الذى أفنى حياته من أجله ، مضـيعا بذلك الكثير من أراضى الامبراطورية المصرية وكنوزهـا ، وممهدا لفترة التـدهور التى أنهت حكم الاسرة الثامنة عشرة . وهى معلومات معروفة ومدونة فى أكثر من بردية ومنقوشة على أكثر من حجر . لذلك علينا ان نتجاوز هذه الخطوة التقليدية لنناقش كافة القضايا الفنية والمضمونية التى تثيرها هذه الرواية .

أولى هذه القضايا هى أسلوب المعالجة الروائية لهذه الأحداث التاريخية ، والذى ينطلق من رغبة عادل كامل التى ذكرناها آنفا فى رد التـاريخ الى الحياة . وهو لا يريد للتاريخ أن يقف كهيـاكل عظمية فارغة ، أو كأشباح بعثت من القبور ، والا لاختار العصر الحجرى القديم مدارا للاحـداث . ولكنه يختار من هذا التاريخ اكثر حقبه تلاؤما مع الهموم المعاصرة التى يريد معالجتهـا وأقدرها على بلورة هذه الهموم واظهارها . ولقـد كانت أكثر القضايا الحاحا على كاتبنا فى هذه الفترة ـ كمـا يلوح عبر مقدمة (مليم الأكبر) وعبر (ويك عنتر) أيضا ـ هى قضية الثورة .. الثورة الشاملة عـلى كافة هذه المواضـعات الجائرة والمألوفة معـا ، والتملص من تلك الأفكار السقيمة التى تسيطر على كل شىء .. الثورة التى تجهز على كل هذا القـديم المهترىء لتقيم فوق أرضه بناية الجديد الراسخة . وكان نطاق ثورته يمتد أول ما يمتد الى القيـم والعلاقات والتقاليد الباليه ، أو بمعنى آخر . كانت ثورته ثورة فكرية بالدرجة الاولى أو روحيه . والى جانب هذا الطموح الى الثـورة كان يراوده الحلم الذى تحدثنا عنه فى مطلع هذه الدراسـة بتكوين ارض تراثية صلبة يقف عليها فن الرواية الجديد ، ويتعملق ، ويمد جذوره الى أعمق أعمـاق الروح المصريه ، الى مصر الفرعونيه . ومن عناق هذا الحلم مع تلك الثورة ولدت (ملك من شعاع) . وكانت الفترة التاريخية التى دارت فيها أحـداثها منتزعة من قلب مصر الفرعونية ، بل ومن أكثر مراحلهـا ازهارا .. مرحلة الامبراطورية المصرية التى أرسى دعائمها تحتمس الفاتح المنحدر من سـبط المحرر العظيم أحمس . كما أنها فى الوقت نفسه من أكثر الفترات تلاؤما مع فكرة هذه الثورة وطبيعتهـا الروحية . لقد كان عادل كامل يطمـح فى ثورة روحية تمسح عن وجه مصر حالة الخمود الرهيبة التى تعيش فيها وتزيل عنه آثار هذا الاحباط الاليم على الصعيدين الفكرى والسياسى . وآثار هـذه المفاهيم الخاطئة التى تفشت فى أرض مصر وشملت شتى مناحى الحياة فيها . وأمدته هـذه الفترة التاريخية بالأرض التى يقيم فوقها مطامحه .

فقد انعكست رؤيته هذه على كافه احداث الرواية ، برغم التزامه الصارم لأبعـاد الحقيقة التاريخية ، وعلى بناء أغلب شخوصها .. الى الحد الذى يفشل القارىء معه فى كبح جماح انفعالاته مع شخصيات الرواية وبها ، فى نفس الاتجاه الذى يحقق فكرة المؤلف والذى رسمه لها . فصحيح أن اخناتون كان ـ اذا استثنينا امحتب ـ أول شخصية مستقلة ظهرت فى التاريخ . فقد أحرز مكانتـه السامية بنفاذ بصيرته وحسـن تدبيره وتفكيره العقلى . ثم نهض بنفسه علانية وقام فى وجه كل التقاليد ونبذها ظهريا . ولم يلجأ فى توطيـد مذهبه الجديد الى أية وسيلة من وسائل الأساطير والروايات العتيقة السائدة عن سـلطان الالهة . ولا الى شىء من العادات القـديمة التى اكتسبت قداسه بمر الدهور . بل اعتمد فقط عـلى البراهين العتيدة الظاهرة الدالة بنفسها على سـلطان اله ، وهى ادلة ظاهرة للعيان امام الجميـع » (١٣) .. وصحيح أيضا أنه اعتمد لأول مرة فى التـاريخ على العقل اعتمادا كاملا فى شتى تفاصيل دينـه الجديد ونفذ عبره « الى ماوراء الادراك المادى المحض لنشاط الشمس فوق الأرض ، مقدرا مبلغ اهتمام آتون الأبوى بجميع المخلوقات » (١٤) وان الثـورة الأخناتونية تجاوزت نطاق الدين الى شتى مناحى الحياة . قاضية بذلك على كل الخرافات التى كان

(١٣) جيمس هنرى بريستد (فجـر الضمير) ترجمة سليم حسن ، ص ٣٢٦ .

(١٤) فجر الضمير ، ص ٣١٤

ينشرها كهنة آمون ويروجون بهـــا ٠ فلم تنصب ثورته فقط « على المعتقدات الدينية بل تعـدتها الى الأسلوب والقواعد الفنيه التى ترسبت فى تقاليـد شعب عريق كالشعب المصرى »(١٥)، فطعمت قواعد الرسم بشفافية الحس الواقعى وحررتها من جمودها التقليدى ، ومدت نطاق هدا الفــن الى كافة دقائق الحياة البشرية التى كان معظمها محرما على الفـــن آنذاك ٠ كما تناولت اللغة وحررتهــا « من ذلك الأسلوب الرصين التقليدى الذى اتبعه المصرى منذ أول عصوره التاريخية ، فسجلت أحداث تل العمارنة باللغه التى يتكلمها الناس فعلا » (١٦) ٠٠ كل هذه الأعمال الباهرة والعظيمه صحيحة من النــاحية التاريخية الا أن الشىء الجديد الذى أضافته هذه الرواية ٠٠ هو تلك الكمية الهائلة من الانفعـالات التى قدمت الأحداث بمصاحبتها ، عبر حدقتى عين يذوب انسانها حبا لهذا العاهل العظيم ٠ الى الحد الذى لاتملك نفسك معه فى هذه الرواية من حب أخناتون والتأسى على تل العمارنة المنهزمة ، ومن كراهية كهنة آمون وخدعهم الخسيسه ٠٠ بل ان رؤيه الكاتب للواقع الذى يعيشه اطلت علينـــا سافرة من بين سطور هذه الرواية ، فظهرت لنـــا سيطرة كهنه آمون من البدايه ـ عبر بنــاء محكــم للشخصيات ـ كريهة وقائمــة على الغش والسرقة والخداع ٠ ورأينا كبيرهم مدبرا داهية للمؤامرات وصوليا ، لا يعبأ بغير منفعته الشخصيه يــدوس على كل شىء ارضاء لشهوة التسلط التى تملكته ، ويطا بلا مبالاة أو تحرز كل القيم الشريفه فى سبيل الوصول الى مراميه واهــدافه ٠ كما ظهر لنـــا أخناتون ، ذلك الفرعون النبيل الشاحب المسلول ، والذى تنطوى جوانحه على قدر كبير من حدس النبوة وشفافيتها ، على قدر كبير من الرهافة والطيبــة والقوة والحكمة والسذاجة والنفاذ العقلى الحاد فى آن واحد ٠ لم يفقد حبنا فى أى لحظة من اللحظات، ولا توقنا لأن يتحقق له الانتصار على هــذا الداهية الكريه (بتــاح موس) كاهــن آمون الاعظــم وأحسسنا به كنبى وبطل وشهيد طوال فصول الرواية ، بل لقد وقــع به حبه العظيم الغـــامر لأخناتون فى بعض الأحيان الى حد اطـلاق الأحكام العامة خلال السرد ونحن ما زلنا فى الجزء الأول من الرواية والذى يتناول سنى أخناتون الأولى ، فنجده يصفه بانه سيكون « آنبل ملك عرفه الوجود »(٢٧) أو بأنه سيصبح « ملكا من شعاع » (ص ١٨) وما شابه ذلك من الصفات ٠

كما انعكست على الرواية الكثير من رؤى الكاتب الخاصة ٠٠ كان أخناتون هو الدين بالنســبة له حقيقة ـ كما يقول ـ الا أنه أسقط عليه الكثير من أفكاره ٠ فوجدنا الأفكار الكبيرة تتبدى لأخنـاتون وكأنها رؤى صوفية تهبط كالوحى أو تنبثق فجـأة كالجمجمات الاشراقية ـ راجع وصفه لهذه الرؤى ص ١٠٥ ، ١٠٦ ـ أو تولد عبر نوبات من الصرع الديستويفسكيه ٠٠ ولا يكتفى بهذا بل ينطقه فى رؤاه بحديث طويل عن الدافع الحيوى كما يتجـلى فى فلسفة برجســون (ص ١١٦) أو يجعله يتلقى الوحى على الجبل مغمض العينين مثلما حدث للنبى فى غار حراء (ص ١٢٧) وغير هذه الجزئيات كثير ٠ الا أن كل هذه الاسقاطات لم تتجاوز أبدا نطـــاق الرؤية ولم تتصرف للحظة فى الحقيقة التاريخية التى تسلطت عليه تماما ، وحاول بتوفيق ومهارة نادرين أن يوائم بينها وبين متطلبات المعالجه الروائية ٠ بل كان يعتمد فى كثير من الأحيان ـ أو يضطر لا أدرى ـ الى التغاضى عن بعض مقتضيات الفن الروائى ، من اجل اثبات حقيقة تاريخية لا فائدة منها ٠ كاستعراضه التفصيلى لتاريخ البحيرة التى اصطنعها أمنحتب الثـــالث خصيصا لزوجته الملكة تى (ص ٢١) واثبــاته للنصوص الكاملة لأناشيد آتون فى بعض أماكــن الرواية دون مبرر ، أو بمعنى أدق ، دون حتميــة فنية ٠ غير أن هذه الهنات البسيطة والتى ترتوى من حرص الكاتب على الحقيقة التاريخية ، لا يمكنها أن تؤثر فى بناء الرواية المتماسك على الصــعيدين التاريخى والفنى فى آن ٠٠ واخيــرا لا بد وأن نشيد بذلك الصدق الفنى الذى يسرى فى كافة أطراف الرواية فتنبض بالحياة ٠ وبتلك اللغـــة الشاعرية الرقيقة والمركزة فى آن والتى ســاهمت بفاعلية حقة فى الخروج بالكلمة العربية من أقبيــة المحسنات البلاغية الممقوتة الى المجال الذى يصــبح فيه للكلمة ضرورتها الحتمية كوعــاء للمعنى وليس كزخرفة لا قيمة لها ٠ وبهــذه الرؤية الجماليــة الناضجة للشخصية والتى تتجاوز كثيرا اطار الفهم الغلافى لها أو الاهتمام بملامحها الخارجية ٠ وهــذا الفهم الواعى لدور الفرد فى التاريخ والذى يبتعــد به كثيرا عن تلك البطولة الجوفاء الخالية من المعنى، ليضعه بحق فى اطار الواقع ٠٠ الواقـــع الذى يتأثر به ويؤثر فيه معا ٠ وبذلك الفهم العميـــق لطبيعة الصراع بين القديم والجديد ، وكيفيــــة ميلاد هذا الصراع وممارسته لتناقضاته وحله اياها ٠ وان شاب كل هذه المفاهيم الناضجة نوع واهن من الرومانسيه التى تخلصت منها الرواية التاليه التى سندرسها الان ٠

---

(١٥) الدكتور عبد المنعم ابو بكر (اخناتون) ص ١٠٨ وراجع كل الفصل المعنون (ثورة اخناتون الاجتماعية)

(١٦) الدكتور عبد المنعم ابوبكر (اخنـاتون) وزارة الثقافة والارشاد القومى ١٩٦١ ، ص ١٠٤

(١٧) عـادل كامل (ملك من شعاع) مطبوعات لجنة النشر للجامعيين ، ص ٨٨

٤ ـ مليم الأكبر

لم يكن انتقال عادل كامل من المرحلة التاريخية الى المرحلة العصرية تغييرا في الموضوع فحسب ، ولكن نطاق التغيير شمل الرؤية أيضا٠٠ وبدأ صوت النظرة الواقعية في الارتفاع والتبلور محتلا مكانته الملائمة ٠ وأخذت أفكار الكاتب الثائرة تتشكل وتتضح ابعادها ٠ وبدأت أولى محاولاته لتجسيد هذه الأفكار في الواقع الذي يعيشه ورؤيته من خلالها ٠ فبدلا من أن يطل عبر هذه الرؤية الى أحداث التاريخ أو يحاول اختيار احدى شرائحه ليعالج من خلالها قضايا واقعة ٠ آثر الجنوح الى تناول هذه القضايا مباشرة حتى يمكنه التعرف على شتى جزئياتها والنفاذ الى أدق دقائقها ٠ ٠ لذلك يمكننا القول بأنه اذا كانت (ملك من شعاع) تلح في طلب التغيير مشيرة الى افتقار مصر الى مثل تلك الثورة الأخناتونية الكبيرة التي تحرر وجهها من جور الوضع الذي تسيطر فيه أفكار سدنة آمون العتيقة والمتعسفة ٠ فان (مليم الأكبر) تقدم حاله الضياع الرهيبه التي كان يعيشها من عقدت عليهم آمال هذه الثورة ٠ وترسم لوحة عريضة لتخبطهم المرير عبر الدروب والسراديب الملتوية التي لا تفضي الى شيء ٠ وتحاول أن تتعرف على شتى ملامح هذه الدروب وان تقدم اكثر نماذجها دلالة على هذه الفترة التي تعالجها من تاريخ مصر والتي ظهرت فيها ٠٠ أقصد فترة الضياع الفكري والتوترات المحبطة التي عاشتها مصر في هذه المرحلة والتي تتبلور في فقدان الرؤية الصحيحة لأبعاد مشكلتها أو ضبابية هذه الرؤية٠

ومنذ اللحظة الأولى تقدم الرواية خطين متوازيين تتجسد عبرهما ملامح هذه المأساة ٠٠ ألا وهما مليم وخالد ٠٠ أولهما شاب فقير شديد الوسامة ، وكأنه خضراء الدمن التي تفتحت وسط الموبقات وتالقت زهرتها ٠ نموذج للفطرة المجردة ولطاقة العمل الخام أو لمادته الغفل ٠ ونمط لهؤلاء الفقراء الكادحين الأذكياء ٠ يستخدمه أبوه في ترويج المخدرات وبيعها منذ يفاعة صباه ٠٠ وتبدأ الرواية مع ميلاد تبرم مليم بهذه الحياة ورغبته في مزاولة عمل شريف آخر ، ثم تنطلق مع هذه الرغبة حتى نهاية الرواية ٠

وثانيهما ـ خالد ـ ابن أحمد باشا خورشيد العائد لتوه من بعثته التعليمية لدراسه الحقوق ـ لاحظ نوع دراسته ـ في انجلترا ٠ حاملا في جعبته الفلسفه الماديه الميكانيكيه وسلوك القرن الثامن عشر الرومانسي ٠٠ وهو الاخر راغب في بدايه حياة جديدة يعيش عبرها تلك الافكار التي امن بها والتي يريد ان يهب لها حياته ٠وتقدم لنا الرواية رحلة كل من هذين البطلين مع رغبته المخلصه في العمل من خلال ثلاث لقطات فنيه ٠٠ بين لاولى والثانيه عامان وبين الثانيه والثالثه أربعه أعوام ٠٠ وتستغرق كل من اللقطه الاولى والثانية أياما قلائل ، بينما لا يتجاوز زمن اللقطة الثالثة بضع ساعات ٠

في اللقطة الأولى ـ الجزء الأول من الرواية ـ نتعرف على مليم وعلى والده مجذوب حوش عيسى ، وعلى رغبته في بدء حياة من العمل الشريف ثم نرافقه في أولى خطوات هذ العمل ـ النجارة ـ عندما يفد على قصر أحمد باشا خورشيد لاصلاح النافذة ٠ فيعثر أثناء اصلاحها على مظروف به خمسمائة جنيه يحاول تسليمها لخالد فتوقعه سذاجته وانعدام خبرته أو افكار خالد الرومانسية ذات الطابع الخيالي في براثن عمر ـ الابن الثاني لأحمد خورشيد ـ الذي يأخذ منه المبلغ ثم يتهمه بعد انصرافه بسرقته ، وتتلبسه التهمة ويحكم عليه بالسجن عام ونصف عام وفي هذه اللقطة أيضا نتعرف على خالد ، ونصحبه في محاولاته القصصيه (اللوبينية) الطابع لانقاذ مليم بعد ما تيقن من براءته ، تلك المحاولات التي كادت تدلف بقدمه هو الاخر الى السجن مع مليم ، والتي ارتد فيها على عقبيه سريعا عندما لوح الخطر ببيارقه ٠ ونكتشف معه جشع والده الشديد وتزمته ، ثم نرافقه في هزيمته المنكرة وعجزه المرير عن فعل شيء لتصحيح هذا الوضع الجائر ٠ وفي محاولته الحالمه للهرب من فشله في كوخ على مشارف الصحراء يعيش فيه حياة البداوة التي ترنم الرومانسيون بالتوق اليها٠ لكنه لا يستطيع مع هذه الحياة صبرا ويهجرها بعد اسبوعين ٠ ثم تموت أمه ، ويدخل في نزاع حاد وطويل مع والده حول ميراثها ينتهي بميلاد عشرات القضايا في مختلف المحاكم

وفي اللقطه الثانية ـ الجزء الثاني من الروايه ـ نشاهد مليم بعد ما خرج من السجن وعمل في (القلعة) وهي شبه نزل يضم عددا من مدعى الفن والتجديد والثورة ٠ ومارس نوعا من القيادة مع ايقاف التنفيذ ـ حسب تعبير الدكتور الراعي ـ ويلتقي بخالد فيعامله كزبون يوقعه في حبائله ٠ أما خالد فاننا نراه بعد ما هده الملل من طول هذا الصراع الذي لا يسفر عن أي نهاية مع والده العنيد ٠ يكره كافة من يعيش معهم ولكنه مضطر لمهادنتهم حتى يوفر لنفسه تلك الحياة الهادئة ويقيها التشرد ٠ يتوق الى نوع من التغيير وينشده، فيقع عليه في تلك الحياة التي يعيشها سكان قلعة مليم ، وفي تلك الأفكار التي يتشدقون بها والتي تنفض التراب عن أفكاره القديمه التي توارت فيه اثر أول هزيمة ٠ ويهيم بحسناء هذه القلعة ويحاول أن يثبت لها أنه الرجل العملي الذي تتأسى

لافتقاده فيقضى الليل ساهرا يكتب المنشورات الحاثة على انقاذ العامل والفلاح من براثن الفقر ·· ويوزعها فى المساء التالى فيقبض عليه ، فاذا كانت اللقطة الثالثة ـ الخاتمة ـ تعرفنا على بطلنا بعد أربع سنوات فى احدى امسيات الحرب العاصفة فوجدنا مليم قد أصبح محمد بك سلام بعد ما أثرى من تجارته مع جيوش الحلفاء ، وتزوج هانيا وانجبا مليم الأصغر الجميل ، أما خالد فقد وقع تماما فى براثن الاب واستسلم له ، وفقد بذلك براءته ونقائه · فانخرط فى السكر والدعارة وصار أقرب الى التكور والامتلاء ·

هذه هى اللوحات الثلاث التى ترسمها القصة لخالد ومليم على فترات زمنية متباعدة · ومن البداية فانا لا أريد ان استحضر العشرات من شبيهى مليم أو خالد فى المسرحيات العالمية كما فعل الدكتور الراعى · ولكنى سأكتفى بالتعرف على ما يمثلان فى هذه الرواية من خلال دراسة الدروب التى سلكها كل منهما الى عمله الذى ينطلق اليه بعد تحد وعبر تصميم ـ كل منهما يقول أنه عازم «على العمل بلا جدل» وكل منهما تتبعه صيحة يسيل منها التشفى « سنرى » ـ فهما ينطلقان من نقطة بداية واحدة على مستويين مختلفين ، وينتهيان عند نقطة لقاء واحدة ·· فلا يستمر الخطان فى التوازى ولكنهما يقتربان حتى يلتحما فى اللقطة الثالثة من الرواية ·

يمثل خالد الفكر النظرى المتبلور عبر ذلك العناق الحاد بين المادية الميكانيكية بفكرياتها الاصلاحية وبين الأسلوب الرومانسى فى التمرد والرؤية · يقول له صديقه « انكم لا تعتقدون الا فى المعادلات الجبرية ومع ذلك فان سلوككم يعيد الى الأذهان رومانتيكية القرن الثامن عشر ، أنت مثلا تذكرنى بالشاعر بيرون أو بشيللى لا أدرى » (ص ١٨٨)· لذلك ما يلبث أن يتقاعس عند أول منحنيات الخطر أثناء التحقيق مع مليم (ص ١٦٩ ، ١٧٠) ثم يدفن هزيمته أولا فى ذلك الهرب من الحياة والاقامة فى الكوخ الصحراوى الذى ما يلبث أن يهجره نهائيا ، ولا يزوره الا عندما يرغب فى دفن هذه الهزيمة فى صدر خادم صديقه البضة اللعوب (ص ١٩٠) ، متحولا بذلك من الهرب من الحياة الى الهرب فى الحياة ·· هذا الهرب الذى يقوده الى الاقامة فى معسكر الأعداء والتأقلم معه « لا أقيم الا فى بيوت الاعداء ولا اعيش الا فى مجتمع الاعداء » (ص٢١٣) مذكرا القارىء بقولة حجازى الشاعرة « أكلت من طعام أعدائى فصرت مقعدا » ، ولقد صار خالد مقعدا بالفعل ، تطارده أحلام تأنيب الضمير الكابوسية التى يجد فيها نفسه دوما على مشارف شىء يريده ولا يلحقه أبدا أو يتمكن من الاستحواذ عليه (ص ٢١٠) · ولا يفعل شيئا سوى ان يظل مقعيا فى بيت عمته ، متحملا مطاردات نعمت الكريهة التى لا تعرف شيئا عن العالم الرومانسى المتقد « فهى ليست سوى جسد رطب ابلج ، اما الفتاة التى تقطن هذا الجسد فقد كانت مخلوقا يبعث على الملل » (ص ٢١٥) ولكنه يتحملها برغم كل ذلك حتى يظل ممسكا بالعصا من الوسط (ص ٢١٦) فقد اصبح المتمرد الرومانسى وصوليا عريقا.. وقد حسب لوهلة عندما انفتح امامه عالم القلعة الملىء بالثرثرة ، أن باستطاعته استعادة الثائر الذى ولدت على أنقاضه الانتهازية وترعرعت ، ولكنه كان واهما فما لبث أن سقط فى براثنها من جديد · مواصلا الخضوع لذلك الاعتساف الأبوى وتسلطه · غارقا فى مباءة التفاهة والخمر وفقدان الدور الحقيقى والدعارة ·

اذا كان خالد ـ هملت مصر الموزع اللب أبدا (ص ٢٨٧) ـ يمثل الأفكار الرومانسية والاصلاحية المهومة حول الواقع والتى لا تتجسد فى أى عمل لانقاذه أبدا ، فان مليم يمثل النقيض على طول الخط ـ لذلك يحس خالد بأنه ضميره المتجسد (ص ٢٨٤) ـ وان انتهى نفس النهاية ·· يمثل طاقة العمل الخام المندفعة والفاقدة للرؤية الصحيحة للطريق الذى عليها أن تنصرف اليه ·· ومن ثم يقذف به فقدان الرؤية عند بدايته للعمل الى الهاوية ، انه الطاقة العملية العمياء التى لا تستضىء بتراث المعرفة البشرية للمضى فى الطريق · وهو كأى شخص عملى عازف عن الثرثرة منصرف الى المجهودات الحقيقية والمجدية ، لذلك لا ينبس ببنت شفة فى المحكمة (ص ١٨١) فهو اعلم الناس بلا جدوى الكلمات فى هذا الموقف ·· بل اننا نجده يكره خالد ـ النقيض ـ وأسلوبه برغم محاولاته للوقوف الدائم معه · و « يفضل اعتداءات أبيه على معونته هو » (ص ٢٢٢) ، ويصرخ بأبيه ـ خالد ـ « يريد مساعدتى واصلاحى ونياته الحسنة هذه هى اخشى ما أخشاه »(ص٢٣٦) ويذهب به الأمر الى أبعد من هذا فلا يتورع عن النصب عليه اذا ما أتيحت له الفرصة (ص٢٢٤)· وهو لا يرى أى غضاضة فى أن يعمل قوادا مع ايقاف التنفيذ أو يتعاون مع الجيش الانجليزى وجنود الحلفاء ابان الحرب · وهو كالنمط المعتاد للعملى الفاقد الرؤيه ، يندفع كثور أعمى فى أى طريق يكفل له الحياة · فما بالك بذلك الذى يقوده الى الثراء ·· وهو أيضا الوحيد الذى يفلح دون كافة ثرثارى القلعة ورومانسييها فى الاستحواذ على قلب هانيا وجسدها ، وبعد ان يعانق النجاح التجارى خطاه ويكلل جهوده ، يغرق هو الآخر فى مستنقع من المواد الدهنية والثراء · كذلك الذى غرق فيه خالد من قبل ·

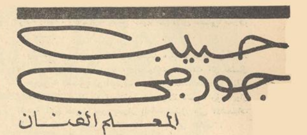
هكذا نرى أن مليما وخالدا يجسد كل منهما أحد دروب المأساة وأحد حلولها الخاطئة .. فلا الأفكار الاصلاحية الرومانتيكية المهومة حول الواقع، ولا ذلك الاندفاع العملى الاعمى ، يستطيع الانطلاق ـ بلا جدال ـ الى الواقع الحقيقى الذى يلح فى طلب من ينقذ « مصر الغارسة رأسها فى الرمال » (ص ٢٨٧) . ألا وهو ذلك « الرجل العظيم الذى يسعى الى خلق أشياء جديدة وفضائل جديدة » (ص ٢٥٤) كما تقول اللوحة الانجليزية الحروف والمعلقة فى صدر حجرة نصيف العلوية بالقلعة .. أو بمعنى آخر ذلك الرجل الذى يجمع أفضل ما فى خالد ـ الاحتفاء بالفكر النظرى ـ مع خير ما فى مليم ـ تقديس الطابع العملى ـ ويزاوج بينهما . والذى يمكنه وحده أن ينقذ مصر من دروب الضياع الذى استنزفت أرضه المتشققة أغلب أبنائهافى ذلك الوقت على اختلاف أنماطهم ومشاربهم .

وتقدم الرواية كل هذا المضمون الناضج عبر بناء فنى شديد التماسك .. نلمس عبره طابع كل شخصية من هذه الشخصيات واضحا . يعكس أدق خلجات الدور الذى تضطلع به فى البناء الروائى . فنحس بأصداء هذا التردد الهاملتى فى شخصية خالد . ونعثر فيها على ذلك الفهم الجزئى والمبتسر عن الواقع معربا عن نفسه من خلال تصرفاتها المتخبطة والارتجالية، فتتعمق فى وجداننا المفارقة بين فكر الشخصية وموقفها العملى . ونجد فى شخصية مليم أصداء موقفها الاندفاعى فى الصرامة العملية العمياء التى لا تفهم غير مصلحتها الذاتية والضيقة . وفى البساطة المتعالية التى يضفيها الطابع العملى على شخوصه . وفى هذه المقدرة الخارقة على اعتياد شتى المواقف والتأقلم السريع معها ـ راجع لقاءه الأخير مع خالد (ص ٢٨٣) ـ كما نجد تماسك البناء الفنى ونضجه واضحين فى بناء شخصيتى أحمد خورشيد ونعمات من خلال ذلك الاسكتش التخطيطى السريع والناطق بكل ملامح الشخصية الداخلية والخارجية . وفى تلك الأطياف الحالمة التى غلفت بها هانيا هى ورسومها السريالية ، على طول الرواية . كما نستشعرها أيضا فى تلك الحيدة الفنية التى يحاول المؤلف أن يؤكد لنا أنها موقفه من شخصياته ، فنجده يقول مثلا « هكذا حمى وطيس القضايا بين الأب وابنه ، أو لنقل بين (السنجق) و (الأفندى) حتى لا نغضب أحدا » (ص ١٩٣) ، والتى تذكرنا بأسلوب ستندال العظيم . كما نلمس فى الرواية أيضا ، وهذه ميزة تشترك معها فيها (ملك من شعاع) وان ظهرت واضحة فى هذه الرواية ، ذلك الفهم المبكر الناضج لطبيعة العمل الروائى .. فنجد الرواية عنده تدور حول قضية أساسية هى مرتكزها المحورى الذى تتحدد على أساسه بقية ملامح الشخصيات والاحداث . وتبتعد عن ذلك الفهم الذى يحوم بها بالقرب من المسح الاحصائى المجمع لعشرات الجزئيات والتفاصيل التى لا هدف لها أبعد من نطاق ذاتها . كما نعثر فيها على بذور ما استمناه برواية البطل الواحد (٢٨) والتى لم تتبلور ملامحها الا فى وقت متأخر جدا وعبر اتجاه نجيب محفوظ الروائى الأخير . كل هذا بالاضافه الى مقدرة عادل كامل الفائقة على بلورة الحس القومى واختيار أكثر قضايا المرحلة التى كتب فيها أهمية وجدارة بالمعالجه ، وعلى النقاط اكثر الجزئيات دلالة عليها . فقد شالت (مليم الأكبر) كل أبعاد المرحلة التى كتبت فيها وكل قضاياها الفرعية . الى جانب عمق فهم الكاتب للحياة والذى ينطق به اختياره للطبقات التى ينحدر منها بطلاه .. فنجد ان الفكره النظرى المجرد منحدر من أسرة أرستوقراطية مفككة بينما الطاقة العملية الخام ملتصقة بالفقر المدقع .

ولا يسعنا فى النهاية الا أن نقول .. لقد كان عادل كامل فنانا عظيما جنى عليه المفهوم الرومانسى عن الفن وعصر الاحباط . كان نمطا للفنان الحقيقى الذى وهب نفسه بجديه وعمق للفن وحاول أن يثريه . فليست مجرد مصادفة أن نجد أن أعماله الخمسة التى تناولناها فى هذه الدراسة، ليست الا تجارب خمسا فى التناول الفنى مختلفة، ولا تكرار فيها . تحاول كل منها تأكيد الوحدة العضوية بين الشكل والمحتوى . والعمل على اثراء الفنون المصرية بشتى أشكال المعالجة الفنية ، مؤكدة أنه ليس ثمة قوالب جامدة يمكن أن تصب فيها الأفكار أو الأعمال الفنيه ، ومحررة الفنان من أى قيد ليتمكن ، فى ظل أكبر قدر ممكن من الحرية ، من اثراء أدب قومه وتوسيع طاقتهم على الرؤية وتعميق مقدرتهم على الادراك . فاذا ما عرفنا أن عادل كامل قد أنجز كل هذه الأعمال الكبيرة وهو لما يتجاوز السادسة والعشرين بعد ، استطعنا أن ندرك كم كان عظيما وكم كان موهوبا وكم كان خلاقا . وأن نستشعر فداحة غيابه فى وهاد الصمت . ولا غرو فقد قال عنه نجيب محفوظ « عادل كامل من طليعة كتاب جيلنا بغير جدال . و (ملك من شعاع) و (مليم الأكبر) من عيون الأدب العربى المعاصر ، ويمكن أن نعد مؤلفهما رائدا لمدرسة أدبية اتضحت معالمها فيما بعد .. ولما قرر التفرغ للمحاماة ، خسر الأدب العربى أديبا لا يعوض بحال . ولكنى لا أستبعد أن يعود الى الأدب يوما ما » (١٩) .. فهل تراه يعود ؟

(١٨) راجع دراستنا (الاتجاه الروائى الجديد عند نجيب محفوظ) الآداب البيروتية نوفمبر ١٩٦٣

(١٩) من حديث لفاروق شوشه مع نجيب محفوظ ، الآداب يونيو ١٩٦٠



حبيب جورجي
المعلم الفنان

كان بواكيرها وساهم فيها بجهد بالغ ظاهرة فذة من ظواهر حياتنا الثقافية ، اقترن اسمه بحقل التربية الفنية منذ الأثر ، وتتلمذ عليه أجيال خرج منها أفراد أفذاذ ، حملوا بعده دعوته وحفظ كل منهم شحنة من طاقته المتوهجة .

وانتسب الى اسمه أيضا جماعة من أولى جماعات الفنون فى مصر ، هى « جماعة الدعاية الفنية » التى قامت من أجل تكوين جبهة من الفنانين المصريين فى مواجهة تجمعات أخرى كان يسيطر عليها الأجانب .

على أن أروع منجزاته يتمثل فى جهوده لاكتشاف « فن الطفل» واتاحة الجو المهيىء لمكناته المبدعة .. وقد مضى حبيب جورجى ينمى فكرته بذكاء ودأب وايمان حتى استوت مدرسة الفن التلقائى فى مجموعة من الأطفال فاضت طاقاتهم المبدعة على قطع النسيج وفى التماثيل الريفية التى صنعها « أولاده » كما كان يطيب له أن يسميهم ..

وقد كانوا فعلا جزءا من أسرته ، يعايشونه ويعملون معه على سجيتهم الفنية .

ولقد ظهرت تجربة حبيب جورجى فى الوقت الذى تركز فيه اهتمام العالم على فنون الأطفال فلقيت تجربته تشجيع اليونسكو وتقدير أساتذة الفن والنقاد حيثما عرضت نتائجها فى مصر أو فى أوربا .

ومنذ سنوات اعتزل حبيب جورجى خدمة الحكومة وعكف على انماء تجربته فى وكالة الغورى كما ظل على نشاطه الدائب يسافر الى القرية ويتنقل فى أماكن عزلته الروحية والفكرية ويصور ويكتب ويلاحظ بلمحاته الذكية النافذة موجات التطور التى تمضى حوله .

ويذهب حبيب جورجى عن دنيانا منذ قليل فلا يحظى الا بسطور تائهة بين أعمدة الصحف تنعاه .

ولكن هل ينسى فضله فى زحمة الأيام وكيف تضيع الجهود البناءة التى أقامها والزهور التى أنبتها فى أرضنا ، والأفكار التى دعا اليها ورعاها ؟.

ليست هذه السطور الا تحية عجلى ، ودعوة لتجميع آثاره ، ونشر كتاباته ، وتسجيل جهوده التى تمثل شطرا من تاريخ ثقافتنا المعاصرة وانى لأقدم مع هذه التحية كلمات خطها قلمه عن كيفية الحكم على العمل الفنى وتقييمه وقد حمل الى هذه الكلمات فى لقائنا الأخير منذ شهور بعد حوار دار بيننا حول موازين النقد، وظلت هذه الكلمات بين أوراقى فلما قرأت نعيه الأسيف ذكرته وهو يقول لى « احفظ هذه الورقة فقد تنشرها عنى يوما » وان نشرها اليوم ليشير الى معنى كان يؤمن به ويردده .... معنى استمرار حياة الغائب فى حياة الحاضرين .

بقلم بدر الدين أبو غازي

كيفية الحكم على العمل الفنى وتقييمه :

كل عمل فنى وان كان نتيجة تحصيل وتقليد لابد وأن يكون له بريق ، ولتقييمه يجب أن تتكرر رؤيته مرة ومرات ، فان زاد أثر بريقه بتكرار رؤيته يستحق الاقتناء أما اذا تضاءل هذا الأثر فان اقتناءه يكون عديم الفائدة .

ولأن العلم فى العمل الفنى قيمة موضوعية لها فاعليتها ، تتأثر بتغير الظروف التى تساير التطور العلمى ، ويختلف بالتالى تأثيرها على العمل الفنى ، وتلاحظ هذه الحقيقة ـ فى الوقت

الحاضر ـ فيما ينتاب الفن من تقلبات متلاحقة غير مستقرة فلم يحكم مثلا فى صالح الفن الزنجى فى أول الامر ومافيه من شحنات روحية وانما حكم لصالحه بعد التخلخل المزعج فى القيم الفنية الحديثة ووضوح الاستقرار المريح فى الفن الزنجى القديم . وكلما كانت القيم الفنية مستورة مختزنة كان أثرها على الروح أقوى وابقى ، حتى لتبلغ درجة السحر .

فالقيم الفنية فى رسوم الأطفال وان قاربت الظهور والتقدير الا أنها لم تنل الوعى المتيقظ الضرورى للكشف عنها ، ولهذا فمن الصعب قراءتها . والذوق الفنى العابر يتغير بتغير « الموضة » ويتضح هذا جليا فى الصق شىء بالنسبة لنا وهو الملابس ـ على سبيل المثال وليس الحصر ـ فما كنا نستسيغه منها فى الماضى قد لا يرضينا اليوم .

والحكم على العمل الفنى الخالد يصدر بعد مرور الحقبة الزمنية المعاصرة ، ووزن العمل الفنى بأبعاده الموضوعية شذوذ عقلى ووجدانى ، ووزنه بالنسبة لمستواه التكوينى أو اللونى أو الحركى أو الزخرفى أو التعبيرى أو التوضيحى أو ما شاكل ذلك خروج على الموضوع وبعد عن الفن فى أوضح مدلولاته .

والفن ، قصة الوجود ، يروى الزمن ويطلعنا على احكام الروح والوجدان فى تسخير المادة وجعلها مستودعا لأسرار الحياة ، وهو شحنة الروح فى المادة وليس تغليفها بزخارف العلم والتحصيل ثم المحاكاة ، كقطعة الزلط التى صقلتها عوامل التعرية بمرور الزمن يظل سحرها باقيا كلما عاودنا النظر اليها لأنها تحوى شحنة من روح الوجود وقوانينه ونظامه الخالد .

والمستور هو الشحنة الزمنية التلقائية اللاواعية النابعة من أعماق النفس التى هى سر الفن وقصته .

وكانت الروح هى المستور وراء الفن الشعبى ، وجاء هذا الستر تلقائيا فى رموز مجردة . أما بعض الفنون المعاصرة فانها تعمد الى ستر مادة الموضوع وبعض الأحاسيس الملازمة لها استجابة للعقل والعلم والسرعة التى تحاول خلق هذا المستور برغبة واعية ، ولهذا فانه يصبح معلوما على الأقل محسوبا مدركا، غير مستور .

والنحت هو تجسيد الانسان لحياته ، ابقاء عليها من الفناء وقربا بها من الاله والمعبودات والمخلوقات ، ولذلك كان تمثال « حورس » المصنوع من البازلت الأسود فى اسنا مشحونا بالقوة والعظمة والتاله لدرجة تجعلنا ننحنى اجلالا عند رؤيته وان الرهبة التى تعترينا بين جدران المعابد لدليل على الاشعاعات الروحية المنطلقة دائما من الشحنة الكامنة فى داخلها .

ولكن الحكم على العمل الفنى يمر الآن بمراحل الدوار والادعاء الذى أوجدته الكثرة العارمة من التقلبات والخلخلات العابرة فى القيم الفنية المعاصرة التى جرت وراءها كل المدارس الحديثة التى تؤكد بما لا يدع مجالا للشك أن الاعمال الفنية تصدر نتيجة عوامل ومواقف عابرة لا تحمل فى طياتها عنصر البقاء .

ويسير جدا فى عصرنا الحاضر أن نستشف عزال الفن من طرفيه الواضح والغامض فهما محاولتان مكشوفتان مصطنعتان مدروستان ، خاليتان من المستور الروحى من شحناته ومن رمزياته .

ولرب متطلع للمعرفة يعقد مقارنة يسيرة بين صورة « الجيوكندا » وتمثال « نفرتارى » ليهتدى الى أى من الشحنتين أبقى فى النفس وأوضح أثرا من الاخرى ذلك الرسم العابر الذى يترك فى النفس شحنة تنازلية أم الأثر الخالد الذى يزدادانفعالنا به كلما عاودنا رؤيته أو تذكره .

والخلاصة :

أن تقييم القطعة الفنية أو العمل الفنى يكون بحسب مايحويه من شحنة روحية لها صفة الخلود وليس بما يمتاز به من التعبير والقواعد الموضوعية والتحصيل والتقليد والرؤية العابرة وأبعادها .

أما من حيث علاقتها بالانسان فيكون الحكم بحسب الفترة الزمنية التى يبقى فيها التأثير الفنى واضحا حيا كلما استرجعها الانسان أو واجهها أمام نفسه .

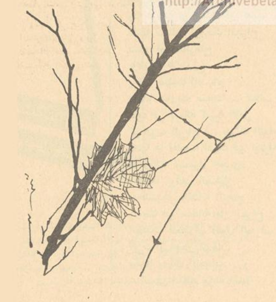
الفارس الذى رحل

الى أنور المعداوى

للشاعر محمد ابراهيم أبوسنه

وحفل أصدقاء
حملت سيفك الشريف للطعان
ولم يكن هناك من اقرن
فى الساحة التى تضج بالديدان
وما حملت من دروع
سوى قناع كبرياء
لكنما طاحونة الهواء





أخلفت موعد المساء
ورحت فى سحابة من الجراح
وكان فى انتظارك الأحباب
يستمهلون ساعة الوداع
فلم يكن ببالهم أن يغلق الغياب
أبواب موعدك
ياسيدى عجلت بالذهاب
أسندت للجدران أطول الحراب
وما انتهت معارك الزمن
الصقر اسلم العيون للوسن
فلم تعد تروقه السهول والجبال
فقد تكاثرت امامه الذئاب والجيف
عبرت لم ترق لك الحياة والاحياء
أردتها أنشودة من الضياء
وصحوة نبيلة وجبهة حصينة الاباء

تدور لاينالها الاعياء
يافارس الفضيلة العزلاء
ياصرخة مرفوعة الى ابى العلاء
نقبت ما وجدت من عزاء
أيقنت من خسارة الانسان
وعندما التفت حاصرت جوادك الاحزان
تقهقر الزمان والمكان



وفرت الفرسان
وما فررت أو جبنت أو كذبت
لكنما تسللت لروحك الجراح
نسيج ثوبك الرماح
يافارسا بلا دروع
ياطالما صليت للصباح
ياطالما حاربت صامدا ـ كتائب الاشباح
تقود فى بسالة كتيبة الأمل
كم هزت الرياح فى يمينك اللواء
لكنها ما أفلحت لديك فى انتزاعه
ما غيرت ضميرك الجرىء
وعندما توقف الصليل
أدخلت فى الكنانة الرماح
ورحت فى سحابة من الجراح
اسندت للجدران اطول الحراب
آثرت ان تعجل الذهاب
مخلفا وراءك الاحباب
هناك فى انتظار موعد المساء

أصداء موسيقيه

بقلم الدكتور
سمحه الخولى

يسود المثقفين شعود عام باننا على أبواب مرحلة جديدة من الدفع الثقافى المستنير ، علي هدى تخطيط شامل يدبر لمشاكل الحاضر والمستقبل القريب ، كما يبنى للمستقبل البعيد الذى نتطلع اليه جميعا ونصبو الى تحقيق بعض بشائره فى جيلنا الحاضر . وفى هذه المرحلة التى أخذت فيها شئون الثقافة حيزها المستقل ، ينبغى ألا يدفعنا الحماس الى توقع أعمال عاجلة خارقة ، بل لابد لنا من شىء من الأناة والصبر حتى تقوم نهضتنا الثقافية المرجوة على دعائم أصيلة راسخة ، قادرة على البقاء والاتصال ، منيعة على النكسات والعثرات .

والموسيقى بالذات من أحدث الفنون على مجتمعنا ، وهى لا زالت تتلمس طريقها فيه فى مسالك غير ممهدة ، تفتقر الى تخطيط شامل . قائم على فهم اجتماعى عميق لطبيعة مرحلة التحول الحاضرة ـ تخطيط يستهدف تخليص الحياة الموسيقية من الرواسب العميقة وتنقيتها من شوائب أجيال طويلة من التخلف ، لكى تؤدى الموسيقى وظيفتها الايجابية فى التكوين الوجدانى للمجتمع الجديد والى أن يتهيأ الوقت لتدبير هذا التخطيط الشامل فان لنا أن نتوقع على الأقل فى الحاضر القريب تيارا من الحيوية الموسيقية ، ولنا أن نطالب المنشآت الموسيقية القائمة فعلا منذ سنوات ، أن تنطلق بكل طاقاتها وفاعليتها فى تقديم أقصى ما تستطيع من خدمات ثقافية موسيقية فلنلق نظرة على مطلع الموسم الموسيقي الحاضر الذى بدأ منذ أسابيع قليلة لنسجل بعض ظواهر التقدم وبعض مواطن النقد فيه ، ولنبدأ باركسترا القاهرة السيمفونى الذى يعد نقطة ارتكاز هامة للنشاط الموسيقى .

لم يتمكن الأركسترا من بداية موسم الخريف السيمفونى فى الموعد المحدد له فى النصف الثاني من شهر سبتمبر ، ولكنه بدأه فى نهاية أكتوبر ، وهو تأجيل بررته الاجراءات الطويلة المعقدة لامداده بعدد من العازفين الجدد ليتداركوا ما أصاب الاركسترا من أنيميا فى الشهور الأخيرة من الموسم الماضى ، وبذلك استهل الأركسترا نشاطه مزودا بطاقة طيبة من العازفين الوافدين الذين ما زال مضطرا الى الاستعانة بهم لعدة سنوات ، وذلك الى أن تستقيم أمور التعليم الموسيقى فيتمكن من سد حاجة الحياة الموسيقية من العازفين المصريين .

وان هذه الاضافة الهامة الى طاقة الأركسترا لتمثل بداية طيبة تبشر بالخير ، وتجعلنا ننتظر من الأركسترا هذا العام قدرا أكبر من الاتصال والتركيز ، ومزيدا من العمق والتوسع ، لكى يقوم بدور أكثر فاعلية فى حياة المجتمع .. وبهذه الاضافة الملموسة الى عازفى الأركسترا استطاع القائمون على أمره أن

يحرروه أخيرا من اسار التبعية الكاملة لمواسم الأوبرا والباليه ، وان يدبروا آخيرا لامتداد الموسم الموسيقى طوال شهور الشتاء بعد ان كان كل نشاط الموسيقى الاركسترالية يتوقف تماما طوال شهور الأوبرا والباليه .. وقد اتخذ الأركسترا عدته لتقديم حفلات من موسيقى الحجرة يعزفها اركسترا صغير ، من طبيعته أن يقدم أعمالا موسيقية من طراز آخر غير الموسيقى السيمفونية وهذا لون من النشاط كانت مواسمنا تفتقر اليه ، بالرغم من جهود بعض الهيئات الثقافية الاجنبية فى تقديمه . وبذلك يقدم لنا الاركسترا موسما متصلا من الاداء الموسيقى لا ينقطع بمجرد بدء حفلات الأوبرا كما كان الامر من قبل . وليته يوفق فى القريب العاجل الي العودة الى نظام الحفلات النهارية المخفضة للطلبة فهى التى كان لها أكبر الفضل فى كسب أجيال جديدة من الشباب المتفتح الى دنيا الموسيقى الرفيعة ، وبدون هذه الحفلات ــ التى اعتبرها أفضل بكثير من حفلاته الرسمية المسائية ــ لن يتمكن الأركسترا من المساهمة الحقيقية فى الارتفاع بالمستوى الثقافى للمجتمع ، فحفلات الشباب والطلبة هى التى تصل هذه المنشأة الموسيقية الكبيرة بالقاعدة العريضة للشباب ورجال المستقبل وتبرر بصورة ايجابية كل ما تنفقه الدولة من أموال على هذا النشاط الموسيقى الثقافى .

واذا تحدثنا عن الاتصال والتركيز فى النشاط الموسيقي فان من أهم مظاهرهما التخطيط السابق للمواسم بحيث تعلن برامجها الكاملة فى مستهل كل عام ، فتعطى للجمهور صورة متكاملة لما أعده الأركسترا لعامه من نشاط ، وأعرف ان ظروف العمل فى بلادنا عادة لا تيسر مثل هذا التنظيم البعيد المدى ، ولكن الاركسترا قد حققه فى بعض مواسمه السابقة بصورة نموذجية. وأذكر على سبيل المثال موسم ٥٨-١٩٥٩ الذى خرج فيه الأركسترا ببرنامج كامل مطبوع للموسم كله كما أذكر انه كان من أقيم برامج أركسترانا عامة ، فالأعمال الموسيقية التى قدمها فى ذلك الموسم كانت منتخبة بعناية وذوق بحيث تشمل عصورا مختلفة من الموسيقى تمتد الى القرن العشرين ، ويكفى أنه عزف فيه للمرة الأولى « التى لم تتكرر » متتابعة باليه الطائر النارى للموسيقى العظيم سترافنسكى وهى من المؤلفات الأركسترالية البراقة الحافلة بصعوبات تلوينية وتعبيرية تتطلب تمكنا واتقانا

وأود بهذه المناسبة أن أسجل ملاحظة ظهرت فى برامج حفلات الأركسترا التى قدمت حتى كتابة هذا المقال ، فهناك اتجاه ملموس فى هذه البرامج نحو الانكماش فهى مقتضبة فى مجموعها وليس اساس هذه الملاحظة حكم على الكم وحده بل هو حكم ينسحب على الكيف أيضا فى أغلب الحالات . فبرامج الموسم الأركسترالى حتى الان لم تضف اضافة ايجابية لا الى حصيلة (ربرتوار) الأركسترا ولا الي ثقافة جمهوره (وذلك باستثناء قطعة اسبانية خفيفة لمؤلف أسبانى غير معروف ، وقطعة واحدة لموسيقى مصرى هى صور عربية لحسين عبد العظيم) .

وربما كانت الاضافة الحقيقية فى هذه الحفلات هى تقديم قائد الأركسترا المصرى الشاب يوسف السيسى الذى درس قيادة الأركسترا باكاديمية فيينا على القائد النمساوى سواروفسكى . وبذلك قدم أركسترا القاهرة خلال عام ١٩٦٥ ثلاثة من قادة الأركسترا المصريين الشبان يمثلون طاقة فنية قيمة ينبغى ان تستغل اقصى استغلال فى دفع عجلة النهضة الموسيقية فى شتى ميادينها ، والاثنان الاخران هما شعبان ابو السعد وطه ناجى ، وكلاهما درس قيادة الأركسترا فى موسكو ، وقاد الأركسترا فى شتاء وصيف سنة ١٩٦٥ .

ومن الملاحظ علي برامج تلك الحفلات السيمفونية نزوع نحو الاكثار من عازفى البيانو (الصوليست) على حساب الالات الأخرى والغناء فباستثناء كونشرتو الكلارينت والأركسترا من موسيقى فيبر ، لم يقدم الأركسترا أى كونشرتو للفيوليته أو التشللو أو أى من آلات النفخ ، وبهذه المناسبة أذكر أن الاسكندرية تستعد لافتتاح موسم حفلاتها الموسيقية بحفل من عزف الجيتار المنفرد للعازف الاسبانى الشهير نارثيزوييبس Ypsee فلعل اركسترا القاهرة يستفيد من مقدمه لكى يساهم بعزف كونشرتو للجيتار مع الأركسترا ، بما يتيح لمحبى الموسيقى عندنا الفرصة النادرة للتعرف على امكانيات الجيتار بمقابلة الأركسترا ، وهو أمر يهمنا فى مصر بصفة خاصة فى أبحاثنا ومحاولاتنا لتطوير موسيقانا وآلاتها ، وقد أعلن الأركسترا فى حفلته التالية عن قدوم موسيقى انجليزى اسمه دينيس ستول سيقود الأركسترا فى حفليه القادمين وسيقدم فى آحدهما عملا من مؤلفاته اسمه « كونشرتو عربى » وبقدر ما نعترف بان الموسقي فن لا وطن له ، وان الاحتكاك والتفاعل مع تيارات الموسيقى العالمية ضرورة حيوية للنمو والتقدم ، الا أننى أشك كثيرا فى قيمة هذا النوع من الموسيقى التى يكتبها مؤلفون أوربيون على « الطراز العربى » فهى عادة أعمال ليس لها من الروح العربى الا بعض الزواق الخارجى ، ونحن قد تعدينا بكثير مرحلة الطلاء الخارجي هذه ونحن الان بحاجة الى فن عميق متكامل نابع فى جوهره من صميم البيئة والتراث قادر على الارتفاع بجوهر تلك الموسيقى الى المستوى العلمى والفنى العالمى ، ومع ذلك فانه من المفيد دائما أن نستمع الى موسيقى المؤلفين الذين يتناولون مشاكل موسيقية قريبة من مشاكلنا ، ولكن لابد أن نختار هذه الأمثلة من أعمال عباقرة المؤلفين العالميين (وخاصة من أبناء شرق أوربا) مثل بارتوك أو كوداى أو سترافنسكى أو موسورسكي أو خاتشاتوريان ، فمثل هؤلاء الفنانين الكبار هم الذين نستطيع أن ناخذ عنهم بعض ما يعين على التطور الجاد بموسيقانا ، ويا حبذا لو امتدت الدعوات لعظماء المؤلفين لزيارة بلادنا ليقدموا لنا بانفسهم أعمالهم القيمة .

ولا أترك هذا العرض للنشاط الموسيقى دون كلمة عن موسم الأوبرا المنتظر ، فلم يستقر الأمر حتى الان الا على تفاصيل الموسم الايطالى الذى سيمتد خلال شهرين تقريبا وينتظر ان يبدأ فى منتصف شهر يناير . والأوبرات الخمس التى ستقدم هذا العام هى بعينها التى قدمت مرات ومرات فى السنوات السبعين الماضية .. وهي عايدة ولاترافياتا وكارمن وبترفلاى وحلاق اشبيلية . ومثل هذا البرنامج مما يقدم على مسارح الأوبرا الشعبية فى المدن الصغيرة بالأقاليم،وهذا الموسم التقليدى بعيد كل البعد عن تغذية تيار النهضة الموسيقية المرجوة ، فبلادنا اليوم بحاجة الى وعى موسيقى يفوق مستوى الهواية اللاهية للطبقات الأرستقراطية التى انقرضت ، وبالرغم من شعبية هذه الأوبرات وقيمتها الفنية فان كثرة تكرارها جعلت الجمهور يملها ويتطلع الى آفاق جديدة من روائع الأعمال المسرحية الألمانية والايطالية الاخرى وكذلك السلافية . ولعل دار الاوبرا قد بدات فى التفاوض لتقديم موسم اوبرالى آخر هذا العام ونرجو انها

التوفيق فى تدارك الموسم بتقديم أوبرات أخــرى من الدول الصديقة ذات التقاليد الموسيقية الخاصة مثل ألمانيا وروسيا وتشيكوسلوفاكيا وغيرها ، فما أكثر الروائع التى يحفل بها عالم الأوبرا على اتساعه وتعدد مذاهبه .

ولعل المسرح الغنائى ان ينفض عنه بعض ما أحاط به فى العام الماضى من ركود لكى يسهم بنصيبه فى تقديم لونــه الخفيف من الغناء المسرحى ، ولا يكتفى بما تقدمه منه الفرق الاستعراضية . اذ أن مهمة المسرح الغنائى تختلف فى طبيعتها ومجالها كل الاختلاف عن المسارح الاستعراضية .

أصداء موسيقية من الخارج :

عقد فى أغسطس الماضى بمدينة سالزبورج مهرجان دولى لبحث موضوع « الرقص والباليه فى الأفلام والتليفزيون » نظمته الاذاعة النمساوية بالتعاون مع اليونسكو ومع المجلس الدولى للموسيقى وحضره مندوبون من ٢٥ دولة (ووجهت الدعوة لأحد المختصين من الجمهورية العربية المتحدة للاشتراك ، ولكن ذلك لم يتحقق) وقد عرضت فيه نماذج عديدة من الأفلام والبرامج التليفزيونية وتبادل الخبراء فيه آراءهم وتجاربهم :

وفى نفس الوقت منحت أوبرا سالزبورج جائزتها المخصصة « للاوبرا التلفزيونية » للتليفزيون الالمانى الذى قــدم اوبرا « ضيف من كانترفيل » التى كتبها خصيصا للتليفزيون المؤلف الالماني هاينريش سوترمايستر .

عقدت الجمعية الدولية لدراسات الموسيقى المقارنة مؤتمرا دوليا فى صيف سنة ٦٥ فى برليـــن (الغربية) ناقشت فيه موضوع « القيم الفنية للموسيقى الشعبية » .

ومن بين المسائل التى أثيرت فى الاجتماع العلمى لمجلس هذه الجمعية (والذى انعقد فى نفس الفترة) ذكرى مرور ثلاثين عاما على وفاة عالم الموسيقى (الموزيكولوجى) الألمانى الكبيــر فون هورنبوستل الذى حضر الى القاهرة فى مؤتمر الموسيقي العربية سنة ١٩٣٢ ، وكتب حينئذ مقالا جاء فيه :« ان الموسيقى العربية لا زالت عميقة الارتباط بالحياة والطبيعة فى بلاد الشرق ، ولكنها الان (١٩٣٢) مشرفة على فقد تلك الصفات المميزة ، ولن يمضى وقت طويل قبل أن تفقد تدريجيا تقاليــدها المتوارثة ، وليس هناك اى جهد يمكن ان يوقف تيار تحـولها ، فان غزو الراديو والبيانو لن يتوقف . .! »

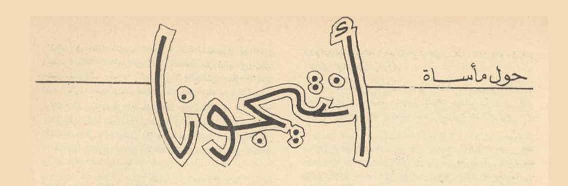
وقد كلفت الجمعية الدوليـة لدراسات الموسـيقى المقارنـة الدكتورة بريجيت شيفر بتحقيق كتابات هورنبوستل ومقـالاته القيمة تمهيدا لنشرها فى مجلد خاص بمناسبة هذه الذكرى

* من اشهر المهرجـانات الموسيقية فى العـالم مهرجان سالزبورج الموسيقى السنوى الذى يقام فى مسقط رأس موتسارت وقد وجه الي ادارة المهرجان نقد على سياستها التى استنتها فى مهرجان ١٩٦٥ ، اذ أن الهدف الحقيقى لهذا المهـرجان هو تكريم موتساوت وفنه ، ومع ذلك أخـذت تقـل تدريجيا عنـاية المهرجان بتقديم أوبرات موتسارت باخراج مثالى يصلح نموذجا تحتذيه أوبرات العالم ، وان كان باومجارتنر قد بذل جهــدا مشكورا فى سبيل ابراز أوبرات موتسارت المبـكرة الى جانب الأوبرات الكبرى له . وقد انتقد المهرجان كذلك لأنه لم يقدم من المؤلفات المعاصرة الجديدة شيئا يذكر ، أما عن موسيقى القـرن العشرين بصفة عامة فقد كان لها حيز واضح وقدمت منها عدة برامج ممتازة وخاصة من أعمال المؤلف الفيناوى أنطون فيبـرن Webern وعزفت له كذلك بعض المؤلفات الأركسترالية وقاد احدى تلك الحفلات قائد الأركسترا الهندى زوبين مهتا .

* نشرت الجمعية الدولية للنقابات الموسيقية تقـريرا عن أعمالها فى العام الماضى جاء فيه « أنها لا تتدخل فى المشـاكل المحلية للموسيقيين الا فى حالات خاصة ، مثـل حالة نشأت فى فرنسا عندما تقرر حل فرقتين أركستراليتين واصبح العازفـون مهددين بالبطالة ، فتدخلت الجمعية الدوليـة لصـالح هـؤلاء العازفين ، كما أنها تدخلت لحماية أحد عشر موسيقيا ايطاليا فى القاهرة سنة ١٩٦٤ .. »

(ومما يذكر أن هؤلاء الموسـيقيين كانوا قد حضروا للعمل باركسترا التلفزيون ، ثم تقرر حل هذا الأركسترا عندما أعيـد تقسيم الفرق الموسيقية التابعة للتلفزيون ـ وبذلك استغنى عن خدماتهم فجأة ـ فلعل السلطات المسئولة تكون قد سوت هذه المشكلة حتى لا تؤثر على سمعة العمل بالقاهرة وتجعل من العسير الاستعانة بالموسيقيين الاجانب) .





بقلم : كمال ممدوح حمدى

قدم « المسرح العالمى » فى ٢٩ نوفمبر الماضى — على مسرح دار الاوبرا — مأساة « انتيجونا » احدى روائع الشاعر اليونانى الخالد « سوفوكليس » من ترجمة أستاذنا الدكتور طه حسين .

ولعل هذه هى المرة الاولى — منذ اكثر من تسع سنوات — التى تعرض فيها — فى مصر — درة من روائع الادب التمثيلى التراجيدى اليونانى والمرة الثانية على الاطلاق . وقد كان فى تقديم هذا الأدب الرفيع لجمهورنا الظامىء الذى يتطلع الى الارتواء الروحى من الثقافات الانسانية الصادقة ثم ما صادفته هذه المسرحية من نجاح كبير ، ما حفزنا على تقديم دراسة شاملة عنها ، صدر لها الكاتب بمقدمة حول طبيعة البحث فى هذه الدراسة ، ثم عرض فى ايجاز للمسرحيات المختلفه التى تروى قصه انتيجونا من أولها ، وانتقل من هذه العجالة السريعة الى دراسة انتيجونا من زاوية تاريخية ، ثم انهى مقاله بملاحظات سريعه على الترجمه وعلى تنفيد المسرحية فى القاهرة .

(المجلة)

انتيجـــونا

تاليف : سوفوكليس

ترجمة : د. طه حسين

اخراج : سعد أردش

تمثيل : سميحة أيوب
حمدى غيث
رباب حسين
حسن عبد القادر
سناء الدين شافع
سعد أردش
رشاد عثمان
سعاد أبو الحسن

ديكور وملابس : د. رمزى مصطفى

موسـيقى : عواطف عبد الكريم

فى دراستنا للادب اليونانى القديم ، نحاول دائما أن نعيد لانفسنا خاق احدى التجارب من جديد ، وأن نتهيد من خلال البحث شيئا مما كان يعنيه هذا الأدب بالنسبة لهؤلاء الذين كتب لهم . وفى سبيل القيام بهذا العمل قد تفيد معرفتنا بلغة ذلك الأدب كوسيلة لفهم مضمونه فى نطاق لايتعدى اطار النص ، ولكنه يتحتم علينا لاستجلاء التجارب التى ينطوى عليها ذلك المضمون أن نتفهم الأزمان والظروف التى كان الشاعر يصوغ عمله فى ظل ملابساتها والتى اتشح العمل ولا شك بدثار من ايحاءاتها ، وأن نتفهم الخلفية الفكرية التى كان يعرض عليها الشاعر أفكاره ، وسواء كانت العلاقة بين تلك الأفكار وخلفيتها الذهنية ذات طبيعة ارادية صاغها ادراك الشاعر أو كانت ذات طبيعة عفوية لا ارادية من جانب مبدعها ، بمعنى آخر ، سواء أدرك الشاعر مدى ارتباط قضاياه الفكرية الخاصة متمثلة فى

* C. M. Bowra, *Sophoclean Trage.ly*, Oxfo d, 1060

نتاجه الجمالى بالقضايا الفكرية العامة كما هى سائدة فى مجتمعه او كان غافلا عن حقيقة العلاقة بينهما ، فالذى لاشك فيه أنه كان اشد الناس فهما وادراكا لمحتوى قضاياه ، وأن المشاكل التى تفجرها تلك القضايا قد انبثقت أصلا من قبل فى ذهنه من غمار ضغطها على حواسه من الخارج ثم معاناته لها داخل نفسه بعد ذلك .

●

ودراسة الأدب اليونانى القديم من هذه الزاوية التاريخية ـ أعنى دراسته فى ضوء التعرف على حقيقة ما كان يعنيه الكتاب القدامى وما كان يعنيه هذا الأدب بالنسبة لمن يتلقونه ، والطريقة التى كانت تمضى بها أعمالهم ، وكيف كانت نظرتهم الى عصرهم وماذا كان تاثير ذلك العصر عليهم ٠٠ دراسة الادب من هذه الزاوية ضرورة تحتمها مرحلة التطور الفكرى والثقافى التى تفصلنا عن عصر النهضة والعصور التالية له ، عندما كان الباحثون ينظرون الى الاعمال اليونانية القديمة نظرتهم الى نماذج يعجبون بها ويحاكونها وينتفعون بها ، ولكنها أبدا لاتناقش ولا تفهم ـ بالمعنى الذى يخلعه البحث على مداول كلمة «الفهم» ـ هى عندهم وحى والهام من آلهة الأوليمبوس ، أما الآن فليس بوسعنا أن نسجن نتاج الشعر اليونانى القديم داخل دائرة ضيقة من الفن الرفيع الأزلى بعد أن نغلفه بصفائح من ذهب تدل على جوهر محتواها النفيس ونضعه فوق قمم الأوليمبوس فلا تمتد اليه أيدى البحث ولا تنال منه عوادى الدهر ، وعلينا بعد ذلك أن نحفظ أبصارنا مشدودة اليه فى عليائه لتستقبل منه اشعاعات مذهلة يرتد عنها البصر وهو حسير ، لم يعد ينبغى علينا أن ننظر اليه من هذه الزاوية ، فاذا كان فى انزالنا لهذا الأدب الرفيع من علياء التحليق فوق الأوليمبوس فى جو من العظمة والسمو لنطرحه على بساط البحث والدراسة خسارة من نوع ما تذهب عنه ببعض الجلال ، فان وراء ذلك كسبا يفوق الخسارة ألف مرة ، ذلك اننا لا نفتأ ونحن بصدد بحثه نتعرف على أسرار الاعجاز فيه وكلما أمعنا فى دراسته وتحليله نفضنا عنه بذلك غبار السنين الذى يخفى عنا بريقه فلا يلبث أن يبدو فى صورة رائعة تفوق تلك الصورة التى كنا نتمثله عليها قبل أن ننزل به الى بساط البحث ، فان الحياة من وجهة النظر التى يكشف عنها البحث تقدم لنا مادة للفكر أكثر خصوبة وثراء من تلك التى كانت تقدمها الأعمال الجمالية بمثاليتها القديمة . وقد ينشد بعض الناس متعتهم فى حدود العمل نفسه الذى هم بصدده فحسب ولا يعنيهم بعد ذلك معرفة شىء عن أصوله أو عن خلفيته الاجتماعية أو الفكرية ، لهؤلاء أيضا يقدم منهج الدراسة التاريخى أعظم النفع اذ يساعدهم على تتبع أفكار الكاتب فى كثير من الدقة وعلى فهم مضمون العمل وقيمه الحقيقية فهما أكثر مما لو انهم تابعوه فى ضوء تلقيه عليه معاناتهم لحيواتهم الخاصة فيكونون بذلك قد انتزعوا صورة قديمة رفيعة ليعكسوها على خلفية حديثة مغايرة شتان بين هذه وتلك فى الذوق واللون والتركيب فاذا كان الكاتب القديم قد صاغ عمله ليوائم عصره متمشيا بالتطابق مع الارضية الاجتماعية التى انعكس عليها فلا شك اننا ذائقون أرفع المتع وملاقون أعظم التوفيق اذا استطعنا أن نتعرف اولا على نظرة الجماعة التى قدم لها هذا العمل اذ ذاك ثم على القضايا التى عالجها الكاتب فى نتاجه

●

لكى نفهم مآسى سوفوكليس Sophocles (١) اذن ينبغى علينا ..

اولا : أن نعرف شيئا عن قوام الوسط الفكرى لعصره ٠ فلقد كان يكتب لجمهور من عامة الناس ، ولا بد أن كل خاطر بعثه خلال كلماته ، وكل فكرة أراد أن ينقلها ، وكل شعور أراد له أن يعبث بالقلوب أويداعبها وكل انطباع نبع من الموقف الدرامى ، كان يعنى لجمهور ذلك العصر أكثر مما يعنى بالنسبة لنا ، قد تبدو لنا بعض القضايا التى عالجها سوفوكليس غير حقيقية ، ولكنها بالنسبة لجمهور ذلك العصر كانت قضايا فعلية تتفجر بالقوة والحيوية ، كان فى مقدورهم أن يدركوا كل التلميحات التى يرمى اليها سوفوكليس من خلال اشارات خفية ، وكان فى مقدورهم أن يفهموا ما اذا كان سوفوكليس قد قصد الى مباغتتهم بافكار وعبارات متضاربة متناقضة أم انه أراد أن يعرض عليهم منهجا من مناهج التفكير ، اما نحن فمن العبث أن نتوهم أن لنا الآن مثل ما كان لهم من قدرة ولكن ينبغى أن نبذل جهدنا لفهم ما يرمى اليه الشاعر ، ووسيلتنا الى ذلك لن تكون الانطباعات التى يتركها العمل علينا ولا العواطف التى يحركها فى نفوسنا فالفرق شاسع بين نظرتنا الدينية والأخلاقية ونظرة اليونانيين فى القرن الخامس ق. م وقد كانوا يعتقدون بأشياء أصبحت لا تعنى شيئا بالنسبة لنا ، وفوق ذلك كله ، كانوا يتوقعون من الدراما شيئا غير الذى نتوقعه منها الآن ، ولكن سوف تكون وسيلتنا الى ادراك ما وراء الأحداث الدرامية والى فهم سوفوكليس كما ينبغى أن يفهم ، هى النظر الى الاحداث والى سوفوكليس من خلال حدقه القرن الخامس ق. م وفهمها بعقلية ذلك القرن . كل هذا يؤكد من ناحية أخرى ضرورة دراسة المسرح القديم من زاوية تاريخية .

لابد لنا ـ بادىء ذى بدء ـ أن ننفى فكرة احتمال وجود فكر متكامل موحد يجمع جمهور المشاهدين فى القرن الخامس قبل الميلاد فى اطار واحد ، لأن أثينا نفسها فى ذلك الوقت ـ فى عهد كيمون Kimon أو بركليس Berickles أو كليون Kleon كانت ميدانا للمجادلة حول أمور يصل فيها كل الى رأى خاص. بل انه يستحيل علينا ان نقسم جمهور أثينا الى طرفين شاملين متميزين ، كأن نقول بعضهم تقدمى ، وبعضهم رجعى ، أو جانب منهم مثقف وجانب أمى حتى أننا اذا وجدنا تشابها أو اتفاقا على أمر عند كاتبين ـ من الفلاسفة أو الشعراء ـ فلابد أن نتوقع خلافا فى بقية الامور ، هذا هو الحال مع بندار Pindaros وثيوجنيس Theognis مثلا أو مع ثوكيديديس Thoukudides أو سقراط Sokrates وكسينوفون Xenephon

وعندما كتب سوفوكليس مسرحياته كان يعلم أنه يخاطب جمهورا غير متجانس فكريا وكان يقدر أنه لو صاغ عمله من صميم تجاربه الذاتية ـ أو تجارب فرد غيره ـ فقد يفقد جمهوره وحدته

---

(١) كتبت الأسماء كما تنطق فى اليونانية Transliteration لاختلاف نطقها باختلاف اللغات .

الانفعالية فحاول ـ لهذا السبب ـ أن يوفق بين شتات جمهوره ويوائم بينهم ، وواجبنا نحن الآن آن نحاول استخلاص عناصر مسرحيته المختلفة ونرى الى اى فئة كان هذا العنصر موجهـا والى آى كان ذاك .

وثانيا : بالرغم من أن الدين فى عصر سوفوكليس لم يكن مدونا فى كتاب مقدس ، ولم يكن له دستور ثابت ، فقد كان يشتمل على عدة وجهات نظر عن حقيقـــة العلاقة بين الالهة والانسان ، ونحن نعرف وجهات النظر هذه من مؤلفات هؤلاء الذين تقبلوها فبجلوها مثل بندار ، أو من هؤلاء الذين سخروا منها وعرضوا بها امثال يوربيديس Euripides . فاذا كان سوفوكليس يعالج قضية دينية فلدينا فى مؤلفاتالتابعين له اشارات نستطيع أن نحكم على ضوئها فيما يعرض علينا وأن نلمح من خلالها كيف كان الرأى العام آنذاك فيما يختص بتلك القضية فى وجودها الفعلى فى الحياة لنفهم بعد ذلك القيمة الأخلاقية الكامنة فيما يمثله سوفوكليس على المسرح .

والأمر الثالث : هو ان النظريات الأخلاقيـــة المتميزة التى تبلورت فى كتابات الفلاســفة ـ افلاطون Plato وارســطو Aristoteles مثلا ـ كانت تستمد مادتها من العقائد والتقاليد ومن الآراء القديمة التى دارت حول مظاهر السلوك كما انحدرت اليهم عبر عصر سوفوكليس ، فاذا عالج سوفوكليس فى مسرحيته هذه العقائد او التقاليد نستطيع أن نرجح أن المادة التى يقدمها لا تند عن فهم اى منا الآن متى تيسر لنا التعرف على الشكل الذى آلت اليه أخيرا هذه العقائد أو التقاليد فيما كتبه هؤلاء الفلاسفة اللاحقون .

ورابعا : نستطيع أن نجد فى مؤلفات الكتاب الذين عاصروا سوفوكليس اشارات وآراء عما كان يقدمه هذا الشاعر ، حقيقة انها كانت تصطبغ بذاتية الكاتب ولكنها على أى حال تشير الى التـــأثير الذى تسرب الى نفوس الأثينيين فى أثناء عرض مسرحيات سوفوكليس .

هذه هى الأعمدة الأربعة التى آشيد عليها البحث فى هـــذا المقال ، اضيف اليها محاولة : ذلكان الشاعر مهما باعد عننفسه الذاتية فى التعبير ودافعها دفعا فان عمله لا يخلو من انطبـــاع شخصى أو أثر لعاطفة جاشت بنفســه ـ خاصة وانه يصوغ عمله شعرا ـ والمسرحيات من خلال تناول الشاعر لموضوعاتها ورسم شخصياتها تشير الى الزاوية التى يقف فيها مبدعها . ليس من الضرورى ان نتعـــرف على وجهـــات نظر سوفوكليس تجاه موضوعاته فى حياته العـــادية ، ولكنه يتحتم أن نعرف آراءه وافكاره كما هى متمثلة فى أعماله ، فاذا تاتت لنا هذه القدرة على التمييز استطعنا آن نعرف حق المعرفة طبيعة المأساة فى فنه .

ولنبدأ اولا بالقصة من أولها :

●

اعتقد اليونانيون القدماء بفكرة توارث الخطيئة وبأن ثمـــة لعنة «(آس (كالكلمة العربية) Asa » تنزل بمن يرتكب جرما فى حق الآلهة خاصة اذا كان هذا الجرم هو سفك دماء الأقارب الأمر الذى يهتز له عرش الأوليمبوس ، ويرث الأبناء هذه اللعنة عن آبائهم مثلما ورثها الآباء عن الأجداد ويورثونها للأحفاد من بعدهم ليس لهم فى ذلك خيار فهم مسوقون الى سفك الدماء من اجل الدماء ويعلمون آن غدا ستدور عليهم الدائرة فتسفك دماؤهم على يد أبنائهم . هم حيارى بين آمرين احلاهما مر ، يصحو الابن يوما فيجد نفسه فريسة لقوى طاحنة ، صيدا بين أنياب جائعة ونهبا لصراع قاتل دام ، احد قطبيه واجب والآخر عاطفة ، يصحو من غفوة الصغر ليجد ان أمه كانت قد قتلت أباه مثلا ولا بد أن يخلص لواجب الوفاء نحو أبيه الذى أريق دمه هدرا ، فينتقم من قاتله ، ولكن الخصم هى من وهبتــه الحياة ، هى من دبت فيه الروح بين احشائها ، ولا يلبث الواجب أن يصبح ضرورة لا مفر منها ولا تلبث العاطفة أن تتشح بدثار مخيف يتبين فيه ملامح مستقبله عندما يسفك دم أمه وعندما يقف موقف الضحية لتدور عليه الدائرة وهو ان احجم عن القتل ظل فريســة لهذا الصراع وطاردته ربات الانتقـــام Erineus الارينوس او الفيورس Furies ولخير له آن يقتل فيقتل ويكفر عن بعض سيئات الذين سبقوه .

ومن غمـــار هـــذا الصراع بين الواجب المفروض وبين الاثم المحتوم ، ومن أعماق التوتر القائم بين الرغبة فى القاء حمل ثقيل تنوء به النفس وبين الرهبة من بشاعة المصير ، نشأت المأساة اليونانية لتصور جوهر ذلك الصراع الانسانى .

نظرة سريعـــة الى المأســـاة اليونانية القديمـــة تؤكد أن كل مآسيها قد استمدت موضوعاتها من الأساطير اليونانية وأن كل مجموعة من هذه المسرحيـــات التى ينتسب ابطـــالها الى جـــد اسطورى واحد تحكى قصة توارث اللعنة بين أفراد أسرة ذلك الجد . الخطيئة الأولى يكفر عنها الابناء ومن بعدهم الاحفاد ، وكلما انتقلت اللعنـــة من فرد الى فرد جديد بدأت مسرحية جديدة لتحكى سقوط الانسان عندما تقذف به اللعنة فى بؤرة اتون الصراع بين واجب الولاء الأبوى أو الأخوى وبين الخوف من قوى غيبية تجعل من الفارس ضحية ومن الصائد فريســـة ومن الطبيب مريضا والمحقق مجرما والمنتقم مقصد الانتقام .

نزلت احدى هذه اللعنات ببلوبس Pelops ابن تنتالوس Tantalos عندما تنكر الأول لواجب الوفاء فقابل المعروف بالجحود والقى بمرتيلوس Martulos الى البحـــر وكان مرتيلوس ابنا للاله هرميس Hermes فاستنزل ببلوبس لعنة ابدية على اسرته عن آخرها واستجابت له الآلهة ، فثواستيس واتريوس Atreus ـ ابنا بيلوبس ـ يقتتلان على الملك فيقتل ثواستيس الاخ اخاه اتريوس . وبموت آتريوس يرث ابنـــه اجاممنون Agamemnon العرش بعد ابيه ، ولكن لم تكد تثبت اقدامه فى الحكم حتى تشاء الآلهة ان يكفر عن بعض سيئات ابيه فيسافر مع أبطال اليونان فى حرب طروادة ، وهناك تصر الآلهة على التكفير ، وتحكى مسرحية يوربيديس « ايفيجنيا » قصة التضحية بهذه العذراء ابنة اجاممنون ، ولكن الآلهة لاتقنع فان الأب الذى كفر عن سيئات أبيه قد تطهر من الاثم باثم جديد ولا بد أن تدور عليـــه الدائرة . وتحكى المسرحيـــة الأولى « أجاممنون » من ثلاثية ايسخيلوس Aeschulos «الأوريستيا» كيف ان هذا الأب قد لقى مصرعه على يد زوجته كلوتيمنسترا وقد زين لها ابن عمه ايجسثوس سفك الدماء .. ألم يفجعها اجاممنون زوجها فى ابنتها ؟! لابد اذن ان تنتقم لها . وتنتقل

اللعنة الى كلوتيمنسترا بدورها . وفى المسرحية الثانية من الأورستيا «حاملات القرابين» وفى مسرحية الكترا لسوفوكليس وفى « الكترا » ايضا ليوربيديس حيث ينتقم أورستيس لأبيه فيقتل امه . ولكنه كفر عن اثم باثم آخر فتنتقل اليه اللعنة . ويحار ايسخيلوس كيف يخرج من هذه الدائرة الخبيثة المفرغة. كيف لا يراق دم من أجل دم آخر .. فيعقد محاكمة لأورستيس فى المسرحية الثالثة من الأورستيا تنقلب فيها الاهات الغضب الارينوس الى الاهات للرحمة Eumenides . ولكنه عندما وضع حدا لتوارث اللعنة جاءت مسرحيته شديدة الضعف فى نظر اليونانيين .



وانتيجونا Antigona هى آخر من حمل اوزار الاجداد فى أسرة لايوس Laios بن لبدكوس ، فها هى الجوقة (سطر ٥٩٩ ــ ٦٠٣) تشهد نهاية الذرية فى حسرة وألم « لقد كان شعاع من الأمل ينتشر فى بيت أويديبوس Oidipous حول آخر ذريته ، فانظر الى هذا التراب العامى يقدم الى الآلهة ، والى كلمات حمقاء وعقل مضلل انها لتمحو هذا الشعاع » .

وتبدأ قصة انتيجونا برباعيــة « ترالوجيا » ايسخيلوس المكونة من « لايوس » « أويديبوس » « سبعة ضــد ثيبــة » « ســفنكس » حيث يسمع لايوس بن لبدكوس فى « مسرحية لايوس » نبوءة تقول ان موته سيكون على يد ابن يولد له جزاء له على ما اقترفه من اثم فى حق بيلوبس أثناء منفى الاخير من ثيبة ، فقد قتل ابنه خريسيبوس Chrusippos وعلى ذلك لا يكاد أويديبوس يشهد أول شعاع لنور الحياة حتى يأمر أبوه « لايوس » بقتله وبان يكبل بعــد موته بعود من حديد يخترم كاحليه حتى لا يستطيع شبحه بعد ذلك أن يسعى اليه . غير أن الخادم الذى عهد اليه بهذا الأمر ترك للآلهة أن تقرر مصير الطفل فتركه حيا فى العراء فوق جبل « كثيرون » . ويعثر عليه بعض اتباع « بولوبيوس » ملك كورنثه فيقــدمونه الى ملكهم . ويتخذه الملك ولدا له يتربى فى قصره ويشب لا يعرف عن نفسه الا انه الابن الوحيد لملك كورنثة ، ولكن الحياة لاتحقق أمل الانسان دائما فقد ترامى الى مسمع أويديبوس بعدما كبر همسات من حوله تشكك فى نسبه الى بولوبيوس ، فذهب يبحث عن الحقيقة عند نبوءة ابوللو ، غير أن النبوءة لم تجبه على سؤاله وانما اخبرته بانه سيقتل أباه ويتزوج بأمه . ويهرب أويديبوس من بولوبيوس ــ ظنا منه انه ابوه ــ قاصدا ثيبة .

وفى طريقه يصطدم بشيخ مسن تبعه حراس كثيرون ، يقاتله اويديبوس فيقتله ويهرب الأتباع . ولا يكاد يمضى أويديبوس فى طريقه حتى يعترضه ابو الهول (٢) (اليونانى) الذى يحاجى كل من مر به فيلقى اليه ابو الهول بلغز الانســان فيجيبه اويديبوس بالحل الصحيح ، ويستولى الغضب على أبى الهول فيقتل نفسه وتخلص ثيبة منه ومن شروره . ويصل أويديبوس ثيبة فيرى فيه أهلها « المخلص » ويجدون فيه عوضا عن ملكهم الذى وصلتهم الأنباء بقتله فينصبونه ملكا عليهم ، ويرث الملك الراحل فى كل شىء ومن بين هذه الأشياء زوجته ايوكاستا .

وفى مسرحية « أويديبوس ملكا » نشهد طاعونا يحل بثيبة بسبب وجود قاتل الملك بينهم ، ليــأتى على الزرع والضرع وتموت الاجنة فى احشاء الامهات ، ويهلك الناس من المرض فيلجاون الى « المخلص » اويديبوس لينقذهم من هلاك مبين . ويبحث اويديبوس عن قاتل الملك فيجرى وراء نفســه حتى يصطدم بها ، فقد كان لايوس هو ذلك الشيخ الذى قتله فى الطريق الى ثيبة . وهنا يأتى التحول والتعرف أو الانعكاس ، اذ يتحول موقف اويديبوس ، فبدلا من كونه « الأول بين الرجال » أصبح « الملعون الأول بين الرجال » وبدلا من قوله المتعجرف « يجب ان احكم » اصبح يقول بتواضع « يجب ان اطيع » اصبح الطبيب مريضا والصائد فريسة .

لقد حلت اللعنــة باتريوس فكفر عنهــا بموته ، ولكن الدم الذى أراقه أويديبوس لابد أن يكفر عنه ففقأ عينيه .

وفى « سبعة ضــد ثيبة » المسرحية الثالثة من رباعيــة ايسخيلوس ، والوحيدة التى بقيت لنا من هذه الرباعية ، نعلم ان اتيوكليس Eteokles وبولينيكيس Poluneikes أويديبوس من امه ايوكاستا وأخويه فى نفس الوقت يختلفان على من يخلف أويديبوس على عرش ثيبــة ثم يتفقان على أن يتناوبا الحكم كل عام . ويحكم اتيوكليس العام الأول ثم يرفض ان ينزل عن عرشه العــام التــالى فيترك بولينيكيس المدينة ويستعين بستة أمراء كل منهم على رأس جيشه ويقود هو جيشا سابعا ، ثم يحاصرون أبواب ثيبة السبعة .

وتبدأ مسرحية « سبعة ضد ثيبة » بمنظر الجوقة مكونة من نساء ثيبة ينتظرون انباء القتال ، ثم يدخل رسول يصف جيش الاعداء ويعدد اسماء الابطال السبعة فيعين اتيوكليس ستة قواد يقاتل كل منهم احد الامراء وينطلق هو لمقاتلة اخيه بولينيكيس رغم تحذير الجوقة له . وتأتى الانباء بمصرع الأخوين معا . وتظهر جثتاهما بين بكاء الجوقة ونحيب أختيهما انتيجونا واسمينا . ثم يعتلى خشبة المسرح رسول يعلن أن جثة بولينيكيس يجب أن تترك فى العراء ولا تدفن لأنه شن حربا على وطنه . غير أن انتيجونا تتحدى ذلك القرار وتعلن انها ستبذل روحها دون دفن أخيها .

وينقلنا هذا المشهد الأخير عند ايسخيلوس الى المشهد الأول من مسرحية سوفوكليس « انتيجونا » حيث نشهد لقاء الأختين (١ ــ ٩٩) « المقدمة » Prologos وحيدتين فى فراغ المسرح الشاسع فتسر انتيجونا الى اسمينا بعزمها على أن تقبر اخاها رغم امر كريون الملك . وتدخل الجوقة تردد نشيد السلام فى

---

(٢) تسميه ابو الهول رغم انه كان انثى .

ايقاع الانابيستوس السريع الذى يناسب وقع أقدامهم الراقصة « المدخل ١٠٠ ـ ١٦١ Parodos » ثم يدخل كريون « الفصل الأول ١٦٢ ـ ٣٣١ Proton epeisodion » ليعلن عزمه على الا يقبر الخائن بولينيكيس ، وأن يرجم بالحجارة كل من خالف امره . ثم يدخل الحارس ليعلن ان الجثة قد ووريت التراب وينتهى الفصل الأول بثورة كريون وتهـديده بسوء المصير للحراس اذا لم يقتادوا اليه الجانى .

وتنشد الجوقة نشيدها الأول (بعد المدخل) (الفصل الأول ٣٣٢ ـ ٣٧٥ Proton stasimon تتغنى فيه بالانسان ومنجزاته فى شتى الميادين . لقد انتصر على البحر وشق جوف الأرض (نصف الجوقة الأول (١) ٣٣٢ ـ ٣٤١) وقهر الحيوان وذلل الجبال (نصف الجوقة الثانى (١) ٣٤٢ ـ ٣٥٣) وتعلم المنطق وعرف مذاهب الريخ وأدرك سلطان القوانين على المدن وحفظ نفسه أمام تحديات الزمان (نصف الجوقة الأول (ب) ٣٥٤ ـ ٣٦٤) غير أن مهارته وافتتانه فى الحيلة لا تطيعان أمله دائما فهما ان أعانتاه على ادراك الخير فقد توقعـــانه فى الشر . القوانين وحدها هى التى تحفظه من هـــذا التردى (نصف الجوقة الثانى (ب) ٣٦٥ ـ ٣٧٥) .

ويبدأ الفصل الثانى (٣٧٦ ـ ٥٨١ deuteron epeisodion بدخول انتيجونا التى اقترفت ذلك الجرم ثم دخول كريون الذى يعلن حكمه بموت انتيجونا . ويتلوه نشيد الجوقة (الفاصل الثانى ٥٨٢ ـ ٦٢٥ deuteron stasimon) ثم يبدأ الفصل الثالث (٦٢٦ ـ ٧٨٠ Triton epeisodion بدخول هيمون بن كريون ليحاول اقناع أبيه بالعدول عما اتخذه من قرار ، ولكنه يفشل فيترك المسرح ثائرا ومهددا بأن يقتل نفسه قبل أن يشهد موت خطيبته انتيجونا . وتنشد الجوقة نشيدها الثالث (الفاصل الثالث ٧٨١ ـ ٨٠٠ Triton stasimon) وبعد ذلك تدخل انتيجونا فى (الفصـل الرابع (٣) ٨٠١ ـ ٩٤٣ Tetarton epeisodion) مغلولة اليدين لتحكى قصة توارث اللعنة فى أسرتها (٨٥٨ وما بعده) منذ البداية وكيف أنها وهى آخر تلك الذرية ستلاقى عما قليل نفس المصير الذى آلت اليه حيـاة الأسلاف والأجداد والآباء . لقد نزلت اللعنة بلايوس عقابا له على ما اقترف من آثام فلقى حتفه على يد ابنه أويديبوس ، ثم انتقلت اللعنة الى ذلك الابن الآثم فاقترن بأمه ـ بعد أن قتل أباه ـ وأنجب ذرية تحمل دم الخطيئة ، وها همـــا الأخوان ـ اثيوكليس وبولينيكيس ـ يقتتلان فيقتل كل منهما الآخر ولم يبق من تلك الذرية الملعونة غير أختين لابد أن تحمل احداهما أو كلتاهما وزر الاخ الذى قتل أخاه ، الاول الذى قتل الثانى والثانى الذى قتل الأول ، وها هى انتيجونا يحين حينها فتبكى سوء المصير . ثم تنشد الجوقة نشيدها الرابع (الفاصـل الرابع ٩٤٤ ـ ٩٨٧ Tetarton stasimon) ويدخل بعد ذلك تيريسياس (الفصل الخامس ٩٨٨ـ١١١٤ Pempton epeisodion) ليحذر الملك من قبر انتيجونا حية فان ذلك سيجر عليه أشد المصائب ايلاما ويذهب كريون لانقاذ انتيجونا ،

(٣) يشمل هذا الفصل على الكوموس *Kommos* (٨٠٦ـ٨٨٢) وهو حسب تعريف أرسطو له فى فن الشعر مقطوعة تتبادل فيها الجوقة من مكانها فى الأوركسترا حوارا غنائيا مع شخصية من شخصيات المسرحية تقف على المسرح .

وتنشد الجوقة نشيدها الخامس (الفاصل الخامس ١١١٥ ـ ١١٥٣ Pempton stasimon) ولكن القدر يسرع الى انتيجونا لينتزع روحهـا قبل أن يصل اليهـا كريون ، ويأتى رسول (الخاتمة ١١٥٥ ـ ١٣٥٢) ليعلن موت انتيجونا وهيمون معا ، ثم تدخل أوريديس زوجة كريون فتعلم بالفاجعة وتغادر المسرح فى صمت . ويدخل كريون حاملا جثة ابنـه باكيا فى مرارة ثم تأتيه الأنباء أن أوريديس زوجته قد انتحرت وأصبح وحيدا بعد أن عاقبته الآلهة على تهوره وعناده بموت زوجتـه وابنه .

وهكذا ظلت اللعنة تنتقل بين أفراد أسرة لايوس ـ فى عدة مسرحيات ـ حتى أتت عليها عن آخرها بموت آخر ذريتها واختفاء شعاع الأمل الأخير حول هذه الأسرة فى مسرحية انتيجونا .

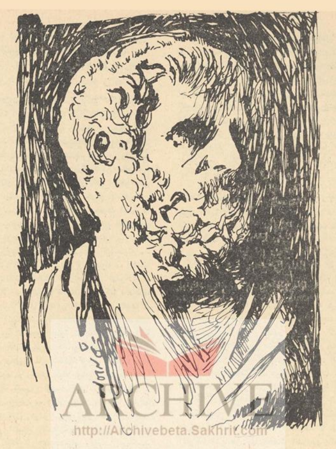
ولننتقل سريعا من هذه العجالة الى موضوعنا الأساسى لنرى « انتيجونا » من زاوية تاريخية .

●

أخرج سوفوكليس مسرحية « انتيجونا » فى عام ٤٤١ ق. م وكان النجاح الذى أحرزه فيها سببا فى اختياره قائدا وزميلا لبركليس فى الحملة اليونانية ضد ساموس ٤٤٠ ق. م فقد أصبح شـاعر انتيجونا حينذاك شخصية مرموقة فى الحيـاة الأثينية عندما كان بركليس يتم عامه الخامس عشر فى تألقـه السياسى وتبنيه قضية الديموقراطية الأثينية (٤) ، فاذا كان الشعب قد رفع سوفوكليس الى منصب حربى خطير فى وقت كهذا كثرت فيه المطامح والتطلعات وبدأ الشعب يتحرق شوقا الى الفتوحات والانتصارات الحربيـة مسـاوين بينه وبين بركليس ، فلن يكون ذلك الا لأن الشاعر قد مجد ما حققوه أو لأنه جسد لهم آمالهم الوطنية ورسم لهم بداية الطريق . ولا تشتمل « انتيجونا » على مثل هذه التطلعات ، بل انها خالية من أى اشارة الى أثينا أو أية دعاية سياسية أو دعوة الى حب الوطن ، ومع ذلك يمكننا أن نقول انها تعـالج ـ من ناحيـة أخرى ـ قضية سياسية ـ على نحو خاص ـ الى جانب القضية الأساسية التى تشتمل عليها ، وهى العلاقة بين البشر والآلهة أو موقف الناس من القوانين الوضعية والقوانين الالهية ، يتمثل هذا الجانب السياسى فى المعالجة فى النهاية الصريحة التى صورها سوفوكليس فى آخر كلمات نطق بها رئيس الجوقة فى خاتمة المسرحية والتى تبدو نصحا مباشرا الى الحكام آنذاك « ان الحكمة لأول ينابيع السعادة ، لا ينبغى أن نقصر فى تقوى الآلهة ، ان غرور المتكبرين ليعلمهم الحكمة بما يجر عليهم من الشر ، ولكنهم لا يتعلمون الا بعد فوات الوقت وتقدم السن » .

ولكنه لا ينبغى أن نرجع السبب الأول فى نجاح انتيجونا الى اهتماماتها بأشياء وقتية أو حقبية فى موضوعها ، انها تعـالج موضوعا قد يبدو لنا بمفهومه الضيق ذا أهمية محدودة ولكنه رغم ذلك يفجر أمامنا قضايا انسانية أزلية شاملة ، كالصراع بين الأسرة والدولة ، بين الأفراد والسـلطة القـائمة ، بين القوانين الالهية والقوانين الوضعية ، فاذا كانت المسرحية أصلا تعالج مصائر فردية فانه من خلال فهم هـذه المصائر الفردية باعتبار الشخصيات أمثلة أو نماذج أو أنماطا للمصائرالانسانية نستطيع أن نتعرف على الجانب الانسانى الشمولى فى هـذه

(٤) ثوكوديديس ، ج ٢ ، ف ٦٥ ، س ٨ ـ ٩ .



الشاعر اليونانى سوفوكليس

المسرحية ، فلنحاول اذن أن نفهم الشخصيات كما رسمها الشاعر .

الصراع فى « انتيجونا » قائم بين رجل وامرأة - كريون وانتيجونا - حول قضية خطيرة : هل يدفن الخائن بولينيكيس أم يترك فى العراء نهبا للسباع والكلاب ..؟ نواجه نفس هذا السؤال عند سوفوكليس فى « أجاكس » بين تيوكر والأتريداى ، ولكنه لم يكن هو محور الصراع فى المسرحية الأخيرة ، لأن الخطأ الذى ارتكبه أجاكس كان بمثابة الهفوة من شخصية نبيلة وله ألف عذر ، أما بولينيكيس فلا يمكن الصفح عما ارتكبه .

فى النشيد الأول للجوقة - فى « أنتيجونا » - نعرف أن بولينيكيس قد عاد ليدمر مدينته ، وعندما يلقى مصرعه يصبح موته مصدر بهجة للناس لأنه لهم عدو لدود ، أما فى نظر أنتيجونا فهو أخ لابد أن توارى جثته ، ودون هذا الواجب تبذل روحها ، على العكس من كريون الملك الذى يرى فيه عدوا سياسيا فيهدد بسوء المصير لمن يوارى الجثة التراب . هما على خلاف - أنتيجونا وكريون - منذ بداية المسرحية وخلالها كلها ولاينتهى الا مع نهاية المسرحية بسوء مصيرهما معا ، ومن هنا تستمد المسرحية العنصر الدرامى الذى يربط أولها بآخرها . وعجيب أن يعالج سوفوكليس هذه القضية فى مسرحيتين ، يجعل منها فى الاولى « أجاكس » عنصرا ثانويا ، وفى الثانية الموضوع الرئيسى ، ومع ذلك يمكننا أن نقول ان نظرة سوفوكليس الى دفن الموتى واحدة ، لا بد أن توارى الجثة التراب ، سواء كانت جثة شرير أم خير ، وسواء كان عدوا أو صديقا ، وقد أراد أن يجعل من مسرحيته « أنتيجونا » اختبارا : ماذا لو لم تدفن الجثة ..؟ هذه هى المصائب التى يجرها العصيان والكبر . وهو عندما جعل من هذه القضية محورا لمسرحيته على هذا النحو ، استطاع أن يلمس بذلك شغاف الانسانية ، وكانت « أنتيجونا » المسرحية هى اليد التى لمس بها سوفوكليس جوهر الصراع الانسانى .

يطرح سوفوكليس قضيته فى أول سطور المسرحية عندما تؤكد أنتيجونا عزمها على دفن أخيها رغم أمر كريون الذى يصر على ألا يقبر ، ورغم وعيده وتهديده ، ثم يمضى موضوع المسرحية فى طريق طبيعية : الآلهة تطلب مواراة الجثة ، وأنتيجونا تحمل هذا الواجب على عاتقها ، ولها أخلاقها الخاصة ، كما أن لكريون

الذى يعارضها اخلاقه ، كل منهما يعتقد انه يصون مثلا عليا ، وكل منهما ينظر الى القضية من زاويته الخاصة ، وكل منهما يمثل نمطا من الانسان ، والمسرحية تصور الصراع بين هاتين الرغبتين المتنازعتين فى جميع مستوياته .

وعلى خلاف المآسى اليونانية الأخرى ، لا ترتكز « أنتيجونا » على قصة شعبية معروفة ، فلم يرد عند هومر ذكر لها أو عند أحد الشعراء الغنائيين ، ولهذا السبب يصعب أن نخمن كيف تقبلها الجمهور ، حقيقة أن مسرحية ايسخيلوس « سبعة ضد ثيبة » (سطر ١٠٢٦ وما بعده) تنتهى بالمشهد الأول من مسرحية سوفوكليس حيث نرى انتيجونا تؤكد ضرورة الدفن متحدية بذلك قوانين ثيبة ، ولكن المشهد عندما انتقل الى سوفوكليس كبداية لمسرحيته لانجده يشير على الاطلاق الى تاريخ الاسطورة . وقد تأتى لسوفوكليس ـ بسبب جهل الناس بحقيقة أحداث الأسطورة ـ أن يعيد صياغتها على النحو الذى يخدم قضاياه . دون أى اعتبار لتفاصيل معروفة عنها . كان قصده ـ فيما يبدو ـ أن يحصر الصراع كله فى الشخصيتين الرئيسيتين ـ على العكس من « الكترا » مثلا ـ كريون وأنتيجونا ـ وهذا أمر فى غاية الأهمية بالنسبة للبناء الدرامى فى المسرحية ـ فجعل أنتيجونا وحيدة لا معين لها الا شجاعتها وحزمها ، فاختها اسمينا ـ الانسان الوحيد الذى كان من الجائز أن يساعدها ـ ترتعد بمجرد ان تطلب اليها انتيجونا مشاركتها فتصبح بضعفها المتناهى مقابلا موضوعيا لانتيجونا بقوة شكيمتها ، اما بقية الشخصيات الثانوية ، فتمثل مرحلة الوسط بين القطبين ـ كريون وأنتيجونا ـ وهى تسعى دائبة لايجاد رغبة واحدة يتفقان فيها لتوفق بينهما ، ولكن هباء يضيع سعيها فتلقى بفشلها ضوءا على طبيعة الصراع فيها الذى لا هوادة فيه . وتحمل المسرحية ـ عن جدارة ـ اسم بطلتها أنتيجونا بالرغم من ان معالجة الموضوع تدور حول كريون اكثر مما تدور حول أنتيجونا ، فكريون هو السائد المتسلط على المسرح كله وهو المحور الذى تدور فى فلكه كل الشخصيات وترتبط به اشد رباط ، فاذا انصرفت احدى الشخصيات مغادرة خشبة المسرح ظلت مرتبطة به عن بعد بخيط رفيع لا ينقطع ، وهو موضوع الهدف الأخلاقى فى نهاية المسرحية ، ولكن هذا لا يعنى ان الموضوع فى « انتيجونا » قد انقسم على نفسه فأصبح مزدوجا فان موضوع المسرحية ليس هو كريون وليس هو أنتيجونا ولكنه الصراع بين كريون وانتيجونا ، وهذا الصراع لا ينتهى الا بعد أن يصل ذروته باذلال كريون فى النهاية مع آخر سطور المسرحية .

هناك بعض الباحثين المحدثين يميلون الى تقديم واجب الولاء للسلطة السياسية على واجب دفن جثة هامدة لا يعنيها أن تقبر أو لا تقبر ، لأنهم حاولوا فهم النص القديم فى ضوء الخلفية الفكرية لعصرنا الحديث وأغفلوا ماذا كان يعنى بالنسبة لليونانيين القدامى أن تترك جثة بلا دفن فعابوا على سوفوكليس الطريقة التى صور بها أنتيجونا اذ ساوى بينها وبين كريون أو جعل الحق فى جانبها أكثر مما هو فى جانب كريون متخذين من هيجل مثلهم الأعلى فى ذلك فقد كتب هيجل (٥) شارحا « أنتيجونا » يقول أن الصراع فى هذه المسرحية ليس صراعا بين الحق والباطل فكلا طرفى الصراع ـ كريون وأنتيجونا ـ كان على حق ، وعلى ذلك فقد كان الصراع بين الحق والحق ، وكان كل من كريون وانتيجونا له العذر فى تصرفاته ، ويقول ان العنصر المأسوى فى هذه المسرحية ينبثق من غمار هذا النوع من الصراع الذى لا هوادة فيه ، ذلك لأن الصراع بين الحق والباطل سوف يحل حتما على نحو ما ويكون هذا الحل فى حد ذاته نوعا من الحق ، أما الصراع بين الحق والحق فيظل قائما أبدا حتى ولو انتهت الصورة التى كان قائما عليها . ولكن هل كانت حقا آراء هيجل تعبر عن وجهة نظر سوفوكليس ؟ ان حديث الجوقة فى نهاية المسرحية (١٣٤٨ ـ ١٣٥٣) يؤكد العكس ..

« ان الحكمة لأول ينابيع السعادة ، لا ينبغى أن تقصر فى تقوى الآلهة ، ان غرور المتكبرين ليعلمهم الحكمة بما يجر عليهم من شر ، ولكنهم لا يتعلمون الا بعد فوات الوقت وتقدم السن » .

والمقصود هنا لا يمكن أن يكون الا كريون الذى ازدرى القوانين الالهية وتكبر وأبى واستعصى لأنه لم يكن حكيما ، ولقد تعلم الحكمة ولكن بعد فوات الأوان . ويدعم هذه النهاية التعسة الحدث السابق لها مباشرة ، موت ابنه هيمون ، وموت زوجته أوريديس . ونستطيع أن نرجح أن الجوقة كانت لسان سوفوكليس ، وهى لم تصدر حكما على أنتيجونا فى النهاية ، لم تقل انها كانت على صواب أو كانت خاطئة ، ولكنها اهتمت بكريون . لا شك أنه لا ينبغى أن نطالب الجوقة بان تلخص فى النهاية أهم أحداث المسرحية كلها ولكننا نتوقع دائما أن تعلق فى الحديث الأخير على الفكرة الرئيسية فى المأساة . وكذلك الجانب الأخلاقى فى المسرحية لا يدين أنتيجونا ولكنه يصور سقوط رجل متكبر وعقاب الآلهة لمن لا يبجلهم . وعلى أى حال فان هذه النهاية الصريحة الصارخة لا تهمنا بقدر ما تهمنا الطريقة التى تطور بها الحدث الدرامى والصور التى كان يمضى عليها خلال المأساة حتى يصل فى النهاية الى حتمية الحكم الصريح الذى تنتهى به المأساة .

مثل هذه النهاية الواضحة لا يمكن الوصول اليها الا من خلال دراما تكون القضايا فيها عنيفة شديدة التعقيد ، وجوانب الحق والباطل فيها غير ظاهرة كما هى فى النهاية ، وأن يلتبس الأمر على المشاهدين وأن تكون القضايا متشابكة وأن يكون من الصعب أن نحدد أو نتعرف على ارادة الآلهة الحقيقية ، فبدون هذا تفقد المسرحية قيمتها الانسانية والدرامية . ولقد كان سوفوكليس شديد الحرص على أن يصل بصعوبة القضايا الى ذروتها وأن تبدو كاشد ما تكون تعقيدا قبل ان يضع لها الحل . انه يقدم لنا الشخصيتين الاوليين Protagonist من زاوية تجعلنا نشك فيما اذا كان الحق كل الحق فى جانب أنتيجونا والباطل كل الباطل فى جانب كويون ، ثم يعود فينطق كريون ـ الذى يتحدى الشريعة السماوية ـ ببعض الحجج التى تبدو لأول وهلة سديدة حكيمة فتحرك عواطف المشاهدين فيتعاطفون معه ويحسون انه على حق فيما يفعل ، ومرة أخرى نرى أنتيجونا ـ تلك المخلوقة الرقيقة التى تهب نفسها لارادة الآلهة فتستشهد من أجل الحق ، نراها تبدو محقة ولكنها احيانا ما تطمس هذا الاحساس بالحق فى جانبها

---

(1) Apud. Bowra, *idem*

بلحظات تبدو فيها عنيـــدة متكبرة عندما تصمم على أن تقوم بالواجب وأن تحمله حتى النهـاية وحدها . ان سوفوكليس كثيرا ما يضللنا فنرى الحق أحيانا فى جانب كريون وأحيـانا فى جانب أنتيجونا ثم نعود فنرى أننا لم نكن على صواب فى كلتا الحالتين . انه لا يبنى مسرحيته على التناقض بين حق ظاهر وباطل واضح ، وانما يبنيها على غطرسة كريون الحقيقية وغطرسة أنتيجونا الظاهرية ، الأولى تختفى وراء كلمات تثير عاطفة وتعاطفا تتدثر بهما ، والثانية تبدو صـــارخة باصرار أنتيجونا على رأيها دون أى رأى آخر ، هذا التناقض تسانده رغبة فى التضليل تسرى فى أجزاء كثيرة من المسرحية فتبعث بالجمهور وتدفعـه الى التورط فى الفهم الخاطىء والتردى فى الحكم وتضيف أبعادا وأعماقا جديدة وتزيد فى قيمـــة المسرحية عنـــدما تنتهى الى الحـــكم الذى انتهت اليه فى نهايتها .

فى بداية المأساة عندما تدخل أنتيجونا لتصور بشاعة كريون فى القرار الذى اتخذه يكاد حديثها يملأ القلوب حقدا وضغنا عليه ، وهى لا تنسى أن تصفه فى سخرية لاذعة « بكريون ذلك الرجل المفضال (٣١) » ثم يدخل كريون ويتحدث عن حب الوطن وبأنه سوف يرسى دعائم حكمه على الاخلاص والتفانى فى هذا الحب ، فلا يشعر الناس الا أنه يستحق هذه الصفة «مفضال» بالفعل عن جدارة فتنشرح له الافئدة . ويؤكد مدى استجابة الجمهور لهذه العبارات التى تحدث بها كريون . اننـا نجـد خطيبا مثل ديموسثينيس (٦) Demosthenes قد استعار هـذه العبارات وهو يلوم ايسخينيس Aeschines على أنه لا يحفظ هذه العبارات ولا يعمل بهـــا . ومرة أخرى يردد سوفوكليس عبـــارات استعملها يوربيـــديس فى مسرحية « اريختيوس Erichthios » فيقول (سطر ١٨٢ — ١٨٣) « ولا أستطيع الا أن أزدرى ذلكم الذى يؤثر منفعة الصديق على منفعة الوطن » أو يقول (سطر ١٨٨) « وان سلامتنا فى سلامة الدولة » ونستطيع أن نتبين الأثر السحرى لهذه الكلمات على جمهور الأثينيين مما تركته فى نفس لوكورجوس Lucourgos ذلك السياسى المحب لوطنـه فردد كلمـاته كمـا هى . ولكن سوفوكليس يعود فينطق كريون بكلمات يتلعثم بها لسانه كلمات متميعة لا تزعزع الثقة ولكنها تثير الشك فيكاد الناس يعتقدون ان كريون نفسه لا يثق بنفسه وبما يقول (١٧٥—١٧٧) «ليس من سبيل الى أن تعرف نفس الرجل وذكاءه واخلاقه اذا لم يجلس مجلس الحـكم ولم يوكل اليـه تدبير الدولة وحمـاية قوانينها » . ولقد كان حديث العهد بالحكم وعما قليل سيشرع للمدينة وقد يظهر من خلال حكمه على العكس مما سبق أن ادعى لنفسه من حكمة وذكاء وشجاعة ، ويصدق العكس . ولقد أراد سوفوكليس بهذا التميع أن يترك الفرصة لتضارب الانطباعات وتنوع الايحاءات التى أراد أن يستنهضها فى نفوس جمهوره ، فقد يسمع أحد المشاهدين هذه الكلمات من كريون فتصحو فى ذهنه كلماته السابقة التى كان يزهو فيها فى كبر وخيلاء فيشك فى ثقة هذا الرجل بنفسه ولا يرى فيه الا متغطرسا أجوف ، وتمضى شخصية كريون لتتكشف رويدا رويدا على حقيقتها فتبدأ أخطاؤه تترى عندما ينتقل من مرحلة الصياغة

(٦) ديموسثينيس ف ١٩ سطر ٢٤٢ .

النظرية لأسس الحكم الى مرحلة التطبيق (١٩٢) « ومن هذه القاعدة نشأ ما أصدرت من الأمر فى شأن ابنى أوديبوس » والدولة التى أرسى أسس حكمه لها تنشد بلوغ ولاء المواطنين منتهـــاه وتفرض أقصى العقوبات على الخـــونة ، ولقد كان بولينيكيس خائنا أتى ليخرب المدينة ، غير أن الموت كان أسرع اليه من العقاب فكيف يمكن منه القصاص ..؟ ليس ثمة وسيلة غير القصاص من جسده وروحه بأن يترك جسده غير مقبور فى العراء نهبا للطيور وجياع الكلاب . فلا تستقر روحه فى هاديس أبدا وليكن فى ذلك عبرة لمن تسول له نفسه أن يحذو حذوه ، ولكن العرف لم يجر بمثل هذا الحكم ، وانما يعاقب الخائن بدفنه خارج بلاده غير أن كريون لا يقبل أن ينصاع لحكم العرف أو العـادة وانمـا يصوغ أحـكامه حسب هواه . ان الأثينيين يعرفون قوانين السماء ويعرفون أنها لا تقبل بشاعة هذا العمل وتنتفخ نفوسهم من اختزان الحقد والضغينة على كل من يحاول أن يحرم أحدهم شرف القبر ، ولكن تعقيب الجوقة على حـكم كريون (٢١٣ — ٢١٤) « انك لتملك تدبير القوانين ، وانا على اختلاف طبقاتنا لخاضعون لها أثناء الحياة وبعد الموت » هذا التعقيب من شأنه أن يشكك الجمهور فيما اذا كان من الجائز للحاكم أن يصدر مثل هذا الحكم فى هـــذه الحالة الشاذة الفريدة ، ان الجوقة لا ترفض هذا الحكم .. وفى الوقت ذاته لا تقره ولعلها لا تقبله ولكنها لم تكن مهيأة لرفضه فى حضرة الملك . لقد أخطأ كريون لأن الآلهة لا تقبل المساومة فى قوانينها ولقد أغفل كريون الجانب الالهى فى غمـــار اهتمامه بواجب الدولة فلم يفرق بين ما هو مقدس وما هو عدل أو يبدو عدلا ، أخطأ فى تضحيته بهذا لذاك فى زعمه أن الضرورات السياسية يمكن أن تقدم على الحتميات السماوية ومع ذلك فقد كان كريون لا يساوره أدنى شك فى أنه على صواب ، فعندما تأتى الأنباء بأن الشعائر الدينية قد وفيت لجثة بولينيكيس ترجح الجوقة أن هذا من عمل الآلهة فيرد فى ضيق وضجر (٢٨٢ — ٢٨٨) «ومن ذا الذى يستطيع أن يسمعكم تقولون أن الآلهة قد نزلوا الى العناية بهذا الميت أتظنون أن الآلهـة اذن قد حرصوا على أن يشرفوه تشريف الأخيار .. فواروه وهو الشقى الآثم الذى جاء ليحرق صورهم وتماثيلهم ويدمر أرضهم وقوانينهم ، أرأيتم قط أن الآلهة شرفوا مجرما .. » (٧) .

وبهذه الرصانة وقوة الحجة يعيد سوفوكليس كريون الى متأصلة الجذور فى العقيـدة اليونانية . غير أن فكرة وجوب الحق . فان فكرة العقاب الذى تنزله الآلهة بالمخطىء كانت متأصلة الجذور فى العقيدة اليونانيـــة غير أن فكرة وجوب العقاب هذه سرعان ما تبرز فى حدة فى ذهن الجمهور وتشمل كل شىء وتغطى كل الحالات فينطوى تحت طائلها كريون نفسه فلقد سنت الآلهة قوانين يجب ألا تعصى أو تناقش وقد اعتقـد كريون أنه أحكم من الآلهة وهو بذلك يضع نفسه تحت طائلة العقاب الذى يحيق بالملحدين .

على أن ادانة الجمهور لكريون لا تأتى من الجانب الفكرى فى تصرفاته فحسب وانما تتمثل أيضا فى الجانب الاخلاقى ، فقد وجد فيه الأثينيون كل الصفات التى تعرفوا بها على الطغـاة ،

(٧) طه حسين . من الادب التمثيلى اليونانى ، دار المعارف بمصر سنة ؟ ص ١٤٥ .

وما أشد ماكان بغضهم لهؤلاء ، انه يزدرى الجوقةفيغضبوكبرياء عندما رجحوا ان تكون الآلهة هى التى كرمت بولينيكيس (٢٨٠) ولقد ألقى غضبه ظلالا قاتمة على طبيعة حكمه ومهد روحه لمزيد من الاخطاء وكلما تطور الحدث تطور الخطأ فيتمادى فى طغيانه ويشتط بعيدا عن الصواب ويتردى فى وهاد عبادة النفس معتقدا أنه وحده على صواب وكل من عاداه مخطىء ، وعندما تتعقد بين يديه الامور يزداد خطؤه وضوحا ، فهو اذ يعرف ان أنتيجونا هى الجانية وأنها عصت أمره لا يحاول أن يستجيب لدفاعها عن نفسها أو أن يستمع اليها انه لا يزال يعتقد انه على حق فيما يفعل ولا يستطيع الا أن يجتر حججه الأولى فيمطر أنتيجونا بوابل من حكمه عن أخطار العناد فتبدو فى ذاتها معقولة ولكنها لا تنهض ردا شافيا عليها (٤٧٢ ــ ٤٧٨) « ثقوا بأن هذه الأنفس الأبية سريعة الانكسار ، ألا ترون الى الحديد على شدته وصلابته كيف تعمل فيه النار فتلينه وتثنيه ،أليست أقل شكيمة تكفى لتذليل أشد الجياد جموحاوشموسا » بل ان هذه العبارات لتظهر شدة طغيانه ، ربما كان ذلك لأنها نوع من الأمر ولكنه أمر لا يقل عن الرغبة فى الاستعباد ان أخلاقه الحقيقية لتنزلق من أعماقه على لسانه مع هذه العبارة التى يوجهها الى أنتيجونا (٤٧٨) « مثل هذا الكبر لا يحسن بمن كان عبدا لذوى قرابته » مثل هذه الكلمة « عبد » كانت تفجر فى نفس الأثينيين احساسا بغيضا خاصة وأنه من قريب الى أقرب الناس اليه ، الى من كان أبوها ملكا منذ قليل . انها تذكره دائما بأن الطغاة يعتبرون الرعية عبيدا مثلما يصف هيرودوتوس Heredotos حكم الطغــاة ، أو مثلما يقرر أرسطو (٨) فيما بعد « ان المدينــــة التى يحكمها الطغـــاة مدينة مستعبدة » δούλη καὶ τυραννομένη πόλις ولقد كان كريون يتوهم فى نفسه السيد الأوحد الذى لابد أن يطاع سواء كان على حق أو باطل ، هكذا يخاطب ولده هيمون Haimon (٦٦٦ ــ ٦٦٧) « انما يجب لمن ولته الدولة أمورها أن يطاع فى كل شىء صغيرا كان أو كبيرا ، عدلا كان أو جورا » هذا الأمر لا يكاد يختلف عما كتبه أحد اليونانيين « أطع أسيادك ، أيهــا العبد ، فى الحق وفى الباطل » ، وسرعان ما يدفع الغضب كريون الى تعرية ما كان يلمز اليه والكشف عنه صراحة (٧٣٨) « أليست الدولة ملكا لمن يحكم » عندئذ يمس كبرياء الأثينيين فتلك هى دعوى الطغاة القــدامى التى أنكرتهــا الديموقراطية الأثينية فى النظرية والتطبيق ، نستطيع أن نتخيل مدى ثورة الجمهور اذا أعدنا الى الأذهان دعوى بركليس « ان الحــكومة لا تنتمى الى الاقلية وانما هى ملك للجميع » (٩) أو يشيد به يوربيديس على لسان ثسيوس (١٠) « ان مدينتنا لايحكمهارجل واحد ، انها مدينة حرة » وفى نوبة الغضب التى تسيطر على كريون وعندما يتملكه الحنق فيجف حلقه يختل الحكم بين يديه فيفقد القدرة على التمييز ويدين أسمينا ويأمر بأن تشارك أختها فى مصيرها (٤٧٨ ــ ٤٩٢) وهى بريئة من كل ذنب وهو لايجد دليلا على ادانتها غير أنها تمضى فى المنزل شاردة الذهن (٤٩٢) فيقرر ادانتها حتى بعد أن أكدت أنتيجونا أنها لم تشاركهــا (٥٧٨ ــ ٥٨١) لم يعرها سمعه ، فهل ثمة شىء بعد هذا يؤكد الأثينيين حقيقة هذا الرجل .؟ وتتوالى المواقف فتقطع تصرفات كريون زعم الأثينيين عن نبله بيقينهم من طغيانه ، لقد ضرب بقوانين المدينة عرض الحائط فأمر بعدم مواراة بولينيكيس ثم حكم بالموت على أسمينا البريئة دون أن تقدم الى المحاكمة ، وطالب من خالف أمره أن يرجم بالحجارة فلما علم أن أنتيجونا الجانية دفعته عقدة المرأة الى أبشع الجرائم فأمر بأن تقبر حية متحديا قوانين السماء التى تأخذ من يريق دماء أقاربه بأشد عقاب وتسومه سوء العذاب (٤٨٦ ــ ٤٨٧) « نعم ستلقى ماهى أهل له من عذاب مهما كانت ابنة أختى ومهما وصلت بينها وبينى أوثق الصلات أكثر من هؤلاء الذين يعبدون زيوس فى دارى » لقد أصبح بين عشية وضحاها ملكا على ثيبة ، وهو يلتمس شتى الوسائل لكى يبدو متميزا عن أترابه من عامة الشعب ، واليونانيون أشد ما يكونون حساسية نحو الاخطاء التى تجلبها الرغبة فى مخالفة الناس فثيوجنيس يلتقط هذه الحقيقة من الحياة الاجتماعية (٢٢٠ ــ ٢٢٤) « اذا توهم الانسان أن جاره لايدرى شيئا ــ وأنه وحده سيد لشتى الفنون ، فما أغباه من أبله ذهب عنه عقله ، لأن كلا منا سيد لنوع مختلف من المعرفة » وها هو هيمون يخاطب أباه (٧٠٧ ــ ٧٠٩) « ان الذين يرون أنهم وحدهم الأذكياء ، وأنهم وحدهم البلغاء ، وأنهم وحدهم أصحاب النفوس الرفيعة ، هؤلاء اذا امتحنوا كانت أفئدتهم هواء » ولكن كريون لا يرى الصواب الا فيما يراه وحده فيقع فى عبادة الذات ، فاذا كان ثمة بين الجمهور من لا يزال تحت تأثير سحر كلماته الأولى ، أو من لا يزال مخدوعا بمزاعمه عن سياسته الأولى التى أرساها على التفانى فى الولاء للدولة فلا شك أنه قد ذهبت عن عينه غشاوتها بعد الآن فأصبح يراه طاغية كأشد ما تكون حقيقته الصارخة .

من تحليل شخصية كريون يتبين أنها كانت أنموذجا شائعا بين اليونانيين فى الحياة والادب لاتأتى أهميته من أنه ممثل الدولة ومصالحها وانما من أنه آدمى ينهض من مأزق ليتردى فى آخر ، ويتمثل العنصر المأسوى فى هذه الشخصية فى أنه ليس لديه من القوة التى تمتزج بالخير ما يحفظه من الحاح الشر عليه بالانسياق الى وهاد الرذيلة .

وتبدو براعة سوفوكليس فى تصوير تعقيدات هذه القضية داخل اطار من الصراع لا نتبين منه أين جانب الحق من جانب الباطل وأين الخير من الشر ، فهو لا يقدم قضية محددة المعالم وانما ينسج مشكلة متشابكة تتضارب فيها الآراء وتتوه المزاعم ، ثم يبدأ فى تعرية ملابساتها رويدا رويدا فيتكشف الحق.هكذا تكون طبيعة المشاكل العميقة فى الحياة وهكذا يجب أن تصاغ فى الأدب والفن . حقيقــة ان التجربة الانسانية هنــا تتطور وتتبلور من خلال شخصية فردية ، ولكنها مشكلة الجميع باعتبار أن كريون الفرد أنموذج للكل ، وبهذا الفهم تصبح المشــكلة الفردية مشكلة انسانية ويصبح الصراع داخل الفرد تعبيرا عن جوهر الصراع الانسانى .

وتقف أنتيجونا على النقيض من كريون ، فكريون يظهر فى البداية عادلا حكيما قوى الشكيمة شديد المراس ثم لا يلبث شيئا فشيئا أن يتكشف من خلال كلماته المقنعة الرصينةطاغية جائرا متكبرا شديد الضعف قليل الحيلة يدفعه ضعفهالىالظلم أما أنتيجونا فهى فى البداية متكبرة قوية العزيمة دون هــوادة كأنها لم تخلق امرأة ولا يتورع سوفوكليس أن يبتعد بهــا عن

---

(٨) الجمهورية ف ٩ س ٥٧٧ جـ .

(٩) ثوكيديديس جـ ٢ ، ف ٣٧ س ١ .

(١٠) يوربيديس ، الضارعات ٤٠٤ ــ ٤٠٥ .

المثل الأعلى للمرأة اليونانية ، كلها ثقة وتصميم على أن تنفذ ما قررت وتحتقر كل من لا يوافقها فيما تفعل الى النهاية ، ولكنها تتضح فى النهاية مخلوقا رقيقا كله عواطف وحساسية وشجاعة ونبل . ان أرسطو يفرق بين شجاعة المرأة وشجاعة الرجل (١١) ويشير الى ضرورة انتفاء عنصر الشجاعة فى المرأة عند تصويرها فى المأساة (١٢) . ولعل سوفوكليس قد أثار بعض الضيق فى نفوس جمهوره عندما أسند الى فتاة دورا خطيرا كهذا ، ولعل أنتيجونا قد أثارت بعض الريبة فى عقول الجمهور عند ظهورها فى بداية المسرحية وكلها تصميم على عصيان القانون ، وهو أمر ترتعد له الأبدان ، وقد كان الأثينيون يفخرون بأنهم يطيعون القوانين مهما كانت (١٣) ولقد كان عصيان القانون فى أمر يسير يعنى التعريض بكل قوتهم وسلطانهم ولهذا نجد أن سقراط يخلع على القانون قدسية تجعله يرى فى كلمة « العدل » مرادفا لكلمة الحق ، وعلى هذا يكون عدم الانصياع للقانون فى شىء يسير خطأ أخلاقيا (١٤) .ولقدكانت الحرية السياسية فى نظر اليونانيين ترتبط أشد الارتباط بوجود القوانين فكان امتلاكهم لتلك القوانين هو الذى ميز به اليونانيون أنفسهم عن سائر الأقطار الأخرى التى تتساوى فى نظرهم جميعا فيصفونها كلها بأنها أقطار « بربرية » (١٥) . وليس ثمة علم أو معرفة تعلو علىالقانون (١٦) وينعكس تقديس اليونانيين للقوانين فى أحاديث الخطباء ، فأيسخينيس (١٧) يؤكد أنه « ينبغى الا تتبعنا القوانين وانما نحن الذين نتبعها » ولذلك نتوقع أن يكون جمهور المشاهدين أو أكثرهم على الأقل قد استاءوا عند اصطدامهم بقرار أنتيجونا أن تطوح بالقانون ، ولعلهم قد أدانوها لذلك .

ويترك سوفوكليس مثل هذه الأحاسيس العدائية تتسلل الى أعماق جمهوره ، بل انه ليدفعها اليهم دفعا ، فيضع الى جانبها أختها اسمينا مثال المرأة العادية الوديعة الرقيقة لتزيد من حدة انحراف أنتيجونا ، انها تنشد حياة هادئة وكفاها ما أصطلت به من عذابات مصائبها وأنها ضعيفة لا تملك شيئا ، تطيع الاوامر وتحنى رأسها للقوانين (٦٧ — ٦٨) « ولئن خنعت للقوة ، فانا مطيعة لمن بيدهم السلطان ، فان من الخطل أن يتعرض الانسان لما لا يستطيع انفاذه » بل انها تتصور أن ماتسعى اليه أنتيجونا ضرب من المستحيل (٩٠) «ولكنك تحاولين محالا » — هى تماما مثال المرأة كما أرادها أرسطو (١٨) ، شجاعتها فى خضوعها وطاعتها . ومن خلال اسمينا ووداعتها نستطيع أن نرى أنتيجونا مخلوقة شريرة جسورة ، ولكننا سرعان ما نعود بعد قليل لنرى أن وداعة اسمينا ليست حقيقية ، وأن أنتيجونا ليست متكبرة ، فأسمينا لا تحجم عن مشاركة أختها فى دفن بولينيكيس استجابة لمبادئها ومثلها ، وانما خوفا وفزعا ، فهى فى قرارة نفسها تشعر بالذنب لرفضها ، وهى تقدر أختها وتتمنى لو كانت هى هى ، وتعرف أن أخاها لن يغتفر لها (٦٥ — ٦٧) « أما أنا فسأتوسل ما استطعت الى الموتى أن يغفروا خطيئتى » قليل من الشجاعة تسلك مسلك أنتيجونا ، فهاهى وقد تم العمل تأسف أنها لم تقم به معها ، وتسارع الى الاعتراف بما لم تفعل وهى تعرف أن الموت هو المرادف الوحيد لمعنى اعترافها (٥٣٦ — ٥٣٧) « هذا الأمر .. لقد أخذت بحظى منه ، ولئن سمحت لى أختى بأن أقول الحق ، فلعلى أن آخذ نصيبى من الذنب » ولكن أنتيجونا تترك ريح الكبر تجرف كل آثار الرحمة من نفوس الناس فلاترى فى كلمات أختها الا محاولة لمقاسمتها شرف دفن الاخ فتاباه عليها ، بل انها لاتشكرها على استعدادها لمقاسمتها سوء المصير (٥٥٣) « احتفظى بحياتك فلست أحسدك على حرصك عليها » وتترك أنتيجونا المسرح وتترك الجمهور فى حيرة ، هل هى محقة أم مخطئة ولا يجدون جوابا غير جملة سوفوكليس البليغة شديدة الذكاء التى أنطق بها أنتيجونا فى بداية المسرحية (٧٤) « فيالها من جريمة بالغة القدسية » حقيقة أن الآلهة كانت تلح فى طلب مواراة الجثة وكل قدسى الهى لا يمكن أن يكون جرما .. انها بريئة ولا شك ولكنها كانت تسخر فى مرارة (٩٥ — ٩٦) « دعينى وما أحاول من حمق هو منى ، لألقى سوء المصير » لقد كانت ترى فى محاولتها نوعا من الجريمة التى يحركها ضرب من الحمق ولكنه ذلك الحمق الذى هى بريئة منه . فهاهى تعود لتنتزع الناس من متاهات الحيرة وتفصح عن سخريتها وتكشف لهم عما يدور بنفسها (٩٢٤) « ولقد أصبحت فى نظرهم آثمة وأنا أقوم بواجبى من التقوى » .

ان الصراع فى أنتيجونا يخرج من سجن المسرح فلا ينحصر فى التضاد بين فكرتين لكل منهما شيعة وأنصار من شخصيات المسرحية ، ولا يتمثل فى التضاد بين ارادتى شخصيتين ، ولا يمثل قطبيه رغبتان متنافرتان فى نفس واحدة ، ليس هذا فحسب ، وانما يمتد الصراع الى قلوب الجمهور ، ويعتصر عقولهم صارخا « أين الحقيقة ، من المخطىء ؟! » .

وها هى الحقيقة تتضح بعد أن فقد الجمهور ثقته فى نفسه وقد انساق فى متاهات واتجاهات متناقضة متضاربة ، وجد فى كل منها طريق الحق ثم عاد فتبين أنه الباطل وقد تنكر فى مظهر الحق .



---

(١١) أرسطو ، السياسة ١٢٦٠ ا س ٢٢ .

(١٢) أرسطو ، عن الشعر ١٤٥٤ ا س ٢٠ .

(١٣) ثوكيديديس ، ج ٢ ، ف ٣٧ س ٣ .

(١٤) كسينوفون ، الذكريات ، ج ٤ ف ٤ س ١٨ .

(١٥) يوربيديس ، ميديا ، سطر ٥٣٦ الى س ٥٣٧ .

(١٦) يوربيديس ، عابدات باكخوس ، س ٨٨١ — ٨٨٢ .

(١٧) ايسخينيس ، ف ٣ ، س ٢٣ .

(١٨) أرسطو ، السياسة ، ١٢٥٠ أ ٢٢ .

وتمثل الجوقة كل ما يمكن أن يجيش بنفس الرجل العادى تجاه أنتيجونا ، فهم فى النشيد الأول يتغنون بهزيمة الأعداء ويبدون راحتهم برحيل الغزاة وهم بعد هذا النشيد لا يتطلعون الى شيء سوى الاستقرار والسلام ، ويعادون كل من يثير المتاعب أو يعكر هذا الصفو مثلما تفعل أنتيجونا ، ومع ذلك يحتفظون لها بقدر من الاحترام ـ لقد أقروا سلطة كريون فيما يراه من عقاب لمن خالف أمره ولكنهم لم يقروا ذلك العقاب بالذات ، بل انهم يبدون استياءهم من منعه مواراة الجثة ويتهللون فرحا عندما تأتى الأخبار بأن الجثة قد دفنت فلا يرون ذلك الا من عمل الآلهة (٢٧٨) فاذا كانوا قد قبلوا أمر كريون على مضض فلم يكن ذلك الا لأن نفوسهم قد تاقت الى السلام وعندما تتغلب عليهم تلك الأمنية تصبح أنتيجونا مجرمة فى نظرهم .

وبعد أن يصل نبأ الدفن تصدر الجوقة حكما مطلقا على هذا العمل ـ لأنهم لم يكونوا قد عرفوا بعد من الذى أتى به فينشدون نشيد الانسان يناقشون فيه هذا العمل فى نطاق علاقاته المختلفة وملابساتها كما يرونها (٣٣٢ ـ ٣٧٥) ويرى بعض الباحثين أن هذا النشيد بالغ الغموض (١٩) ، ولكن الحقيقة انه من أشد أجزاء المسرحية ارتباطا بالحدث الدرامى وخدمة له ، فهم فى دهشتهم مما حدث من تطويح بأوامر كريون يحاولون أن يربطوا بين ما حدث وما يمكن أن نسميه فلسفة التاريخ ، يعللون رفضهم لهذا العمل فى ضوء بعض المبادىء متأثرين فى ذلك بمبدأ بروتاجوراس Protagoras أن تقدم الانسان وارتقاءه ، نجاحه فى شتى الميادين ، انتصاره على الطبيعة ، اقامته المدائن وتشييده المجتمعات المنظمة ، كل هذه الانتصارات لا يدعمها ولا يحميها الا القوانين ، ان بروتاجوراس ـ عند افلاطون (٢٠) ـ يحكى قصة ارتقاء البشرية فى هذه الميادين ثم يختتم أسطورته بأن يرسل زيوس هرميس ليمنح الناس العدالة والنزاهة ، ويأمره « وسن لهم قانونا من عندياتى ، أن يقتل كجرثومة فى المدينة كل من لم يشارك فى اقرار العدالة » والمبادىء التى تقوم عليها هذه النظرية هى أن التطور الحضارى يستند فى نهوضه وارتقائه الى دعامة القانون الذى يحفظ للانسان أعظم الفضائل الخلقية . تصل الجوقة الى استنتاج هذه النظرية فى الجزء الرابع من النشيد ، تمهد لها فى الثلاثة الأجزاء الأولى التى تصور فيها انتصارات الانسان وانجازاته فى شتى الميادين ثم تنتهى فى الجزء الرابع الى أن هذه الانتصارات لا يصونها له الا القانون ، فقدرته الفائقة على كل شيء وسيطرته على شتى الميادين تجعل فى امكانه أن يأتى بالخير والشر على السواء ، ولكن القوانين تحد من اندفاع تلك المطامح وتحكم رغباته وتوجهها الى الخير (٣٦٥ ـ ٣٧١) « على أن مهارته وافتنانه فى الحيلة لا تطيعان أمله دائما ، فهما أن أعانتاه على ادراك الخير فقد توقعانه فى الشر ، خلق بالشرف والكرامة فى وطنه هذا الرجل وحده الذى يجل قوانين بلده وعدل الآلهة المقدسة فمن جرؤ على مخالفتها والخروج عليها فليس من وطنه فى شيء » .

هذا هو المبدأ : اذا قامت للقوانين قائمة نهضت المدينة ونهض الفرد على السواء . واذا انتهت القوانين انتهت المدينة وانتهى الفرد وكل شيء ، وهو نفس المبدأ الذى نادى به كل من بركليس وبروتاجوراس وسقراط فيما يختص بالقوانين . والجوقة بترديدها هذا المبدأ لا بد وأنها تشير الى شيء يخص المسرحية لا شك أنها لا تعنى كريون بذلك الانسان ، لانه لم يطح بقوانين ـ فهى تقصد بالقوانين هنا القوانين الوضعية لا السماوية ـ وانما تعنى ذلك المجهول الذى وارى الجثة ، بل انهم متعاطفون مع كريون ويرددون كلماته وأحكامه ، فقولهم (٣٧٠) « فمن جرؤ على مخالفتها ، والخروج عليها فليس من وطنه فى شيء » ترديد لقوله (١٩١) « على هذه القاعدة أريد أن أرفع شأن الدولة » (وما بعده) وهم فى غمار هذا التعاطف مع كريون وغيرتهم على القوانين يدينون أنتيجونا رغم انهم لم يتأكدوا بعد أنها هى الجانية ، وتجسد هذه الأغنية احساسات عدد كبير من جمهور المشاهدين ، أولئك الذين كانوا يرون انه مهما كانت الاسباب فمن الخطل أن تمس أنتيجونا القوانين فى شيء .

وينتهى هذا النشيد بدخول الحارس يشد وثاق أنتيجونا ، فتبدى الجوقة دهشتها (٣٨١ ـ ٣٨٣) « ماذا ؟! أأنت التى خالفت القوانين التى سنها الملك .. أنت التى جنيت هذه الجناية الحمقاء ! أنت التى تقاد » وتأكيدهم كلمة « القوانين » هنا بعد كل هذه الأهمية التى أحاطوا بها قوانين الدولة من قبل يؤكد انهم لا يزالون عند فكرتهم السابقة ، لقد أطاحت أنتيجونا بالقوانين والتعليل الوحيد لذلك أنها انما فعلت ذلك فى نزوة من الحمق والغباء ، وتلتصق الجوقة بهذه الفكرة التصاقا لا تتزل عنه أبدا حتى بعد أن دافعت أنتيجونا عن نفسها أمام كريون وما زعم من قوانين تعلق على هذا (٤٧١ ـ ٤٧٢) « ان أخلاق الأب « أوديبوس » لتظهر واضحة فى هذه الأخلاق ، شدة لا تعرف اللين ، وعزة لا ينال منها الشقاء » وهنا يكون ضيق الأثينيين من أنتيجونا قد بلغ منتهاه . فتغير الجوقة موقفها من أنتيجونا فتبدى دهشتها من قرارات كريون بألا تتزوج أنتيجونا من هيمون (٥٧٤) وتبدى شفقتها عليها عندما يحكم عليها بالموت (٥٧٦) حتى اذا ما بدأت عاطفة الرحمة والشفقة تتحرك فى نفوس الاثينيين تعود الجوقة فى النشيد التالى (٥٨٢ ـ ٦٢٥) الى سيرتها الاولى غير انها تغير مصدر الهامها فى هذا النشيد فتستبدل بمعين تقديس القوانين الوضعية معين الاعتبارات الخلقية فى تقديس الآلهة ويترك بروتاجوراس مكانه لايسخيلوس ، ففى مسرحية سبعة ضد ثيبة ، فسر ايسخيلوس مصائب أوديبوس وأبنائه بالاعتقاد بأن ثمة لعنة يتوارثونها عن لايوس لانه خالف النبوءة ، ولعل سوفوكليس حين ابداعه لمسرحيته كان يفكر فى مسرحية ايسخيلوس اذ أن الجوقة عند سوفوكليس تقارن سرعة توارث اللعنة من جيل الى جيل فى هذه الأسرة بالموجات فى بحر هائج حين تركض الموجة وراء الاخرى وترى فى البؤساء الذين يحملون هذه اللعنة ضحايا نوع من الجنون . الجوقة تشير الى القدر فى هذا النشيد أربع مرات (٥٨٤ ، ٦١٤ ، ٦٢٤ ، ٦٢٥) وعلى هذا القدر يقوم النشيد كله ، أن الآلهة ترسل الفناء الى هذا البيت وها هى الدائرة تدور على أنتيجونا (٥٩٤ ـ ٦٠٣)

---

(١٩) قارن الفصل الذى كتبه العلامة كتو فى كتابه عن الشكل والمضمون فى المسرحية :

Kitto, H.D.F., *Form and meaning in Drama*, London, 1960

(٢٠) أفلاطون ، بروتاجوراس ، ٣٢٢ جـ ـ د .

« انى لارى منذ زمن بعيد فى اسرة لبدكوس مصائب واهوالا يتبع بعضها بعضا . تضاف آلام الباقين الى آلام السابقين دون أن يعفى جيل منها الجيل الذى يليه ، وان الاله ليلح عليها بغضبه ، لا ملجأ لها ، لقد كان شعاع من الأمل ينتشر فى بيت اوديبوس حول آخر ذريته . فانظر الى هـذا التراب الدامى يقدم الى آلهة الموتى ، والى كلمات حمقاء وعقل مضلل ، انها لتمحو هذا الشعاع » أن أنتيجونا هى آخر أبناء أوديبوس ، وكل شىء يجرى فى مجراه كما قدر له ، وحفنة التراب المبللة بالدم التى القت بها انتيجونا فوق بولينيكيس أصبحت الآن تحمل لها الفناء ، ذنبها نوع من الجنون الموروث الذى يعبث بفؤادها حتى يسوقها الى الموت مثلما ساق من قبل أباها الى الهلاك وجدها من قبله .

قد يتقبل بعض الجمهور هذا التعليل فى مزيد من الارتياح اذ أنه يدين أنتيجونا بالتهور والجسارة فى الحديث فحسب ، ويبرر عقابها بالموت بغضب الآلهة على أسرتها ، ويبرئها من كل اثم كبير بعد ذلك ، للبعض الاخر قد يحمل هذا التبرير قليلا من الارتياح اذ أنه يحد من بشاعة عقاب جائر فيجعل منه عقابا قاسـيا بعض الشىء . نحن نعرف من خلال معظم اعمـال سوفوكليس أن هذه لم تكن وجهة نظره فيما يختص بتوارث اللعنة ، ولكنها كانت فكرة شائعة منذ هزيودوس ، وأشار اليها سولون (شـذرة ١ سطر ٢٥ وما بعـده) وايسخيلوس وهيرودوتوس (٢١) ويوربيديس (٢٢) وتبدو براعة سوفوكليس فى تمثيل فكرة تتناقض مع عقيدته لكنها تصادف هوى فى قلوب الآخرين . لقد كانت هذه الفكرة تطرح أحد الحلول للمشـاكل الأخلاقية المعقدة ولكنها لا تقدم التبرير القويم ، فانتيجونا لم تكن عمياء البصيرة أو حمقاء فى تصرفها وانما من غمار ادراكها لارادة الآلهة انبثق هذا القرار الذى أصرت عليه وهى تعرف تبعة ذلك ، ثم تنتقل الجوقة الى حديث أعم تبتهـل فيه الى زيوس الذى لا تقوى على ارادته ارادة ثم تمضى لتضع أمام غرور البشر وأوهامهم قوة زيوس الابدية التى لاتغفل (٦١١-٦١٤) « سيسيطر أبدا هذا القانون : لن يعظم حظ الناس من السعادة حتى يمازجها الشقاء » - انها تجيب انتيجونا على دعواها - بأنها انما كانت تنفذ ارادة الآلهة وتصون قوانينها - بقـانون الهى آخر : هناك قاعدة الهية تقول ان الناس كثيرا ما يكونون ضحايا للعنة تجعلهم يتوهمون الحق فى الباطل (٦٢١ - ٦٢٣) انها تقنعها بمنطقها هى ، فتجعلها تبدو ضحية لوهم حملها على الاعتقاد بأنها تعرف حقا ما هى ارادة الآلهة بينما الحقيقة غير هذا . وهنا يقابل سوفوكليس فى براعة فائقة بين أنتيجونا وكريون - القطبين الاساسـيين فى المسرحية واللذين انحصر فيهما العنصر الدرامى كله - الذى وقع هو الآخر ضحية لوهم من نفس النوع .

ولا تزال الجوقة عند موقفها عندما تظهر أنتيجونا فى طريقها الى مثواها الأخير (٨٥٣ - ٨٥٦) « لقد أسرفت فى الجرأة ، واصطدمت فى عنف ، يا ابنتى ، بالعرش الذى رفعه العدل ، انما تكفرين عن بعض خطايا الآباء » ان الجوقة حتى الآن تفكر على مذهب ايسخيلوس فترى أن أنتيجونا روح شريرة تنقض على قدسية القوانين ، حقا انها لا تنكر تقواها (٨٧٢) « ربما كان فى تشريف الموتى نوع من التقـوى ، ولكن من اليـه السلطان لايقبل الخروج على أمره ، لقد أضاعك عزمك العنيد » لكنها لا تزال ترى الخطأ فى جانب أنتيجونا فى أنها تقية لم تعرف لمن ينبغى أن تكون تقواها ، وتبقى الجوقة على هـذا الموقف حتى قرب نهاية المسرحية . ولعلنا نلتمس للشاعر فى ذلك عذرا فلقد كان يشعر بتناقض موقف أنتيجونا ويدرك شرف القوانين الوضعية ، ومع ذلك يشعر بأنها على حق فى التصدى له ولكى يصور المفارقات التى يمكن أن يتعرض لها من كان مقدرا عليه أن يقوم بمثل عملها جعل الجوقة تدينها لأسباب واضحة لا بد وأنها هى نفس الأسباب التى يراها أغلب جمهوره .



ولكن سرعان ما يأتى الانعكاس أو التحول والتعرف بدخول تيرسـاس Tiersas العراف (٩٨٨) فتنجلى الحقيقة فى بهاء ، يأتى الانعـكاس فى موقف انتيجونا وكـريون فى وقت واحد على السواء فيتبين الناس أن الآلهة قد قصدت بكل هذه المصائب معاقبـة كريون ، لأنه هو الذى انتهك حرمة القوانين السماوية . لقد تغير الموقف الآن فبعد أن كان الناس يدينون انتيجونا على كبرها وعجرفتها الحمقاء أصبحوا الآن يقدرون حقيقة مشاعرها ويتأكدون من مبدئهم القديم ، ان الموتى لا بد أن تقبر ، وهذا الواجب يقع اولا وقبل كل شىء على عاتق ذوى القربى ، فان أهملت الأسرة أصبح شرف هذا الواجب من حق الشعب (ديموستنيس ، ف ٤٣ - ٥٧ ، ٥٨) فان أهملوه نزلت بهم اللعنـة ، أليس الأثينيون أنفسهم هم الذين كانوا - فى احتفالاتهم بعيد ديميتر - يستنزلون اللعنات على كل من ترك جثة غير مقبورة !! (شرح على سطر ٢٥٥) . لقد تأكد لهم الآن أن أنتيجونا كانت على حق فان ما أقدمت عليه كان يستند الى حجج دينية وأخلاقية قويمـة ، فالجثة التى لا تدفن تدنس

---

(٢١) هيرودوتوس ك ١ ، جـ ٩١ ، ف ٧ س ١٣٧ .

(٢٢) يوربيديس ، مسرحية هيبولوتوس سطر ٨٣٠ - ٨٣١ .

الشمس (الشذرات الايولية ٢٤٢) ومكانها الصحيح هو الأرض وهذا هو السبب فى أن الاثينيين دفنوا جثث الموتى من أعدائهم من الفرس فى ماراثون اعتقادا منهم أن دفن الجثة مهما كان صاحبها عمل مقدس على أى حال من الاحوال (بوزنياس جـ ١، ف ٣٢ ، س ») ولقد كان ترك الميت فى العراء يسىء الى من تركه أكثر مما يسىء الى الميت نفسه (ايسوقراتيس ١٤ ، سطر ٥٥) ولهذه الأسباب كانت قضية دفن بولينيكيس قضية خاصة تقع تبعتها على أنتيجونا قبل أن تخص غيرها ، بل ان القانون الآتيكى كان فى جانبها فهو يأمر الابن بأن يدفن أباه مهما أساء هذا الأب من معاملة الابن ومهما جرده من حقوقه (ايسخينيس ١ - سطر ١٣) وعندئذ ينسى الجمهور انه لم يكن ثمة طريقة لعقاب بولينيكيس - وقد مات - الا بعقاب روحه ولا يرى الا أن أنتيجونا كان لها دوافعها القوية الى دفنه ، ولقد أفصحت هى عن بعض هذه الدوافع (٩.٥ - ١٢) وفى مقدمتها الدافع الانسانى ، حبها لأخيها وواجب الولاء الأسرى الذى يقدسه اليونانيون :

« لو كنت اما فقدت ولدها ،

او كنت زوجا فقدت زوجها ،

لما فعلت ما فعلت مخالفة ارادة الوطن !

ولوجدت من العزاء ما يحول بينى وبين اقتراف هذا الاثم ،

فان الزوج اذا فقد سهل أن يخلفه غيره ،
وان المولود قد يعزى عن المفقود ،
ولكن اذا استأثر القبر بمن وهبانا الحياة ،
فليس من الميسور التعزى عن الاخوان »

وقد بلغ من قوة هذه العبارات ما جعل أرسطو يشيد بها فى (الريطوريقا ١٤١٧ ا - ٢٩) ولعل سوفوكليس - وهيرودوتوس أيضا - قد التقطا هذه الفكرة من حديث الشارع والأسواق فاليونانيون جميعا - حتى اليوم - يعرفون قصة الثاياAthaea التى قتلت ابنها ملياجروس لأنه فجعها بقتل اخوتها . لقد كانت أنتيجونا محقة لها ألف عذر .

وبينما تتحول أنتيجونا من امرأة شرسة حمقاء الى فتاة عذرية رقيقة نبيلة ينقلب كريون الى العكس فبدلا من قوله المتعجرف « أو ليست الدولة ملكا لن أولى الحكم فيها » أصبح يقول فى خضوع ومذلة « على أن أطيع » وبدلا من اعتقاده انه أحكم الناس أجمعين أصبح يرى فى نفسه أحمق الناس أجمعين (١٣١٧) « أنا أصل هذا الشقاء كله ولن يمكن أن تلقى تبعته على أحد غيرى . أنا .. نعم أنا التعس الذى قتلك .. ليس هذا الا حقا .. لست موجودا .. لقد فنيت » .

ان جمهور الاثينيين الآن ليرى الحقيقة واضحة ، ويرى انه لم يكن لكريون ما يسانده فى أمره ، لقد استن قانونا ليس من حقه وعرض بقوانين الآلهة ، هم يذكرون الآن كلمات أنتيجونا لكريون ويدركون أنها كانت حكيمة عاقلة (٤٤٩)

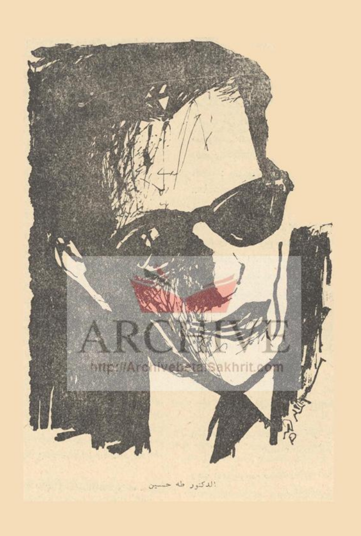
« كريون : وكيف جرؤت على مخالفة هذا الأمر ؟

أنتيجونا : ذلك لأنه لم يصدر عن زيوس ولا عن « العدالة » التى تقيم بين الآلهة فى العالم السفلى ، ولا عن غيرهما من الآلهة الذين يشرعون للناس قوانينهم ، وما أرى أن أمورك قد بلغت من القوة بحيث تجعل القوانين التى تصدر عن رجل أحق بالطاعة والاذعان من القوانين التى تصدر عن الآلهة الخالدين ، تلك القوانين التى لم تكتب والتى ليس ثمة سبيل لمحوها .. لقد كنت أتعرض لما هو أشد لنفسى ايذاء لو انى تركت بالعراء أخا حملته الأحشاء التى حملتنى .. فاذا قضيت بعد ذلك على ما فعلت بأنه نتيجة جنون ، فمثل هذا القضاء لا يصدر الا عن أحمق مأفون » .

وها هم يسمعون تيرسياس يعلن (١٠١٥) « المدينة تشقى بهذا الشؤم » وأن كريون هو « مصدر هذا الشقاء ، فالمذابح التى هى بيوت الآلهة قد جللها الطير والكلاب بقطع اللحم التى نهشت من جثة ابن أوديبوس . لذلك لاتقبل الآلهة منا الصلاة ولا التضحية » ولا تمضى الا لحظات حتى يشهد الجمهور بشاعة النهاية التى آلت اليها حياة كريون ، فقد فقد ابنه وزوجته وها هو ينتظر دوره بعيدا حيث لا حيث ..



بهذه الوسائل - اسمينا كمقابل درامى لأنتيجونا ، الأنفة الظاهرية فى سلوك أنتيجونا والتى تخفى وراءها روحا طيبة رقيقة ، الغموض فى لغتها ، الحكمة الظاهرية فى ادعاءات



الدكتور طه حسين

كريون التى تخفى وراءهـا طاغيـة أحمق ، ادانة الكورس الصريحة لأنتيجونا ، بكل هذه الوسائل استطاع سوفوكليس أن يتلاعب بعواطف جمهوره فيجعله يعتقد مرة أن الحق فى جانب كريون ومرة أنه فى جانب أنتيجونا ثم يأتى التحول والتعرف مخيبا لكل الظنون . وقد استطاع سوفوكليس بحصره الصراع داخل اطار هاتين الشخصيتين أن يكرس جهوده للحذق والبراعة فى تحريكهما على النحو الذى يحفظ التوتر الدرامى قائما من أول المسرحية الى نهايتها ليرسم فى آخر الأمر حتمية النهاية

التى أرادها وقد تأتى له بفضل هذا التكنيك الدقيق أن يشيد بناءه الدرامى من لبنات متينة تجعله بناء رصينا قويما وتضمن لابداعه الدرامى تكامله وروعته .

فلا عجب بعد هذا أن انطلق هذا الادب من حدود الاقليمية الى لا نهائية العالمية ، وأن تفجر من اغوار الفردية ليشمل كل الانسانية ، ولا عجب أن اختارت أثينا سوفوكليس قائدا وزميلا لسياسى محنك مثل بركليس كان قد بلغ عامه الخامس عشر من اعوام تألق نجمه السياسى لأنه قدم الى كل حاكم هذه الحكمة الخالدة التى أصبحت دستور الحكم فى أثينا :

« ان الحكمة لاول ينابيع السعادة ،

لا ينبغى أن تقصر فى تقوى الآلهة ،

ان غرور المتكبرين ليعلمهم الحكمة بما يجر عليهم من الشر ،

ولكنهم لا يتعلمون الا بعد فوات الوقت وتقدم السن . »

انتيجونا وترجمة طه حسين

الملاحظة الأساسية على النتاج الجمالى الذى استطاع أن يشق طريقه فى يسر وسهولة نحو العالمية أنه يخلو من الانطباعات الذاتية المبدعة ، ومع ذلك فان الاسلوب والصياغة والمعالجة والطريقة التى تطرح بها القضايا تشفا عن روح مبدعها فتميز هذا الكاتب عن ذاك وتفرق بين فنان وفنان .

وعندما يتولى أديب خلاق نقل عمل أدبى عن لغته الأصلية الى لغة آخرى قد يوفق كل التوفيق فى تمثيل المضمون الذى يشتمل عليه هذا العمل ، ولكنه قد يعجز عن نقل ما نسميه « روح الكاتب» الاصلى ، اذ يترك الاديب المترجم بصمات واضحة تشف عن روحه خلال العمل المترجم ، وليس ثمة من سبيل الى محو هذه البصمات .

وفى ترجمة « أنتيجونا » استطاع أستاذنا الدكتور طه حسين أن ينقل المضمون الذى صاغه سوفوكليس شعرا فى اللغة اليونانية الى لغتنا العربية فى اطار من النثر لا يقل روعة وجمالا ورصانة عن أصله فى اللغة اليونانية ، وقد اختار د. طه حسين لغة شاعرية ذات ايقاعات موسيقية محاولا بذلك ألا تفقد المسرحية أحد العناصر الجمالية فيها . غير أننا لا نستطيع أن نتبين فى الترجمة العربية أثرا لروح سوفوكليس فى الوقت الذى يكشف الأسلوب العربى عن روح الدكتور طه حسين ويعلن عنها فى وضوح وجلاء ، ولعل من أهم الأسباب التى أدت الى ذلك أن ترجمة د. طه حسين تمثل الخطوة الثالثة فى بعدها عن النص اليونانى فهو قد ترجم المسرحية ـ فيما أعتقد ـ عن الفرنسية ، وربما استعان على ذلك بالنص اليونانى ، واستطيع

ان ارجح ـ لاسباب سيأتى ذكرها تباعا فيما بعد ـ انه قد نقل عن الترجمة التى نشرها هنرى جوتيه Henri Gautier مدير المكتبة الشعبية الحديثة

La Nouvelle Bibliothèque populaire

ضمن مختارات اخرى من الآداب العالمية وترجمته لانتيجونا فى هذا المجلد ترجمة غير دقيقة فى أغلب الأحيان لا يعتمد عليها . فاذا كانت روح سوفوكليس قد شحبت وتميعت معالمها فى الترجمة الفرنسية فلا عجب ان اختفت او كادت تختفى فى الترجمة العربية لتترك مكانها لروح المترجم الفرنسى ذات المعالم الباهتة . واضرب على ذلك مثلا سطر (٧٤) حيث تبدو احدى خصائص سوفوكليس المتمثلة فى شغفه وولوعه باستخدام التناقض الظاهرى Paradox كلون من الوان البديع للتعبير عن السخرية اللاذعة : فانتيجونا تقول فى حنق ومرارة عن دفن اخيها : ὅσια πανουργήσασα ومعناها « وسأقترف اثما ملؤه التقوى » وقد أراد سوفوكليس بهذا التعبير أن يقول : ان دفن يولينيكيس اثم لما فيه من تطويح بالقانون الوضعى الذى قدسه اليونانيون القدماء ومع ذلك فقد كان العمل فى حد ذاته مقدسا ملؤه التقوى ، لأن الآلهة هى التى طلبته . وترجم د. طه حسين هذه الجملة صفحة (١٣٨) « سأؤدى واجبا عدلا ملؤه التقوى » وواضح أن ترجمة د. طه حسين لهذا التعبير قد طمست احدى خصائص سوفوكليس المميزة الى جانب أنها ذهبت بقوة التعبير ورصانته ، على أننا لا نكاد نجد مترجما موثوقا به من الدارسين للآداب القديمة قد أغفل ما فى هذا التعبير من قوة ورصانة فنقله كما هو ، فليدل وسكوت Liddell and Scott يترجمان هذا التعبير

" to do a holy deeed in an unholy way "

وبول ماسكرى يترجمه صفحة (٧٩) (٢٣) :

" ... et saint aura été mon crime "

وجب (٢٤) يترجمه صفحة (٢٣)

" ... Sinless in my crime "

وبورا يترجمه صفحة (٨١)

" ...my crime has been most holy "

(٢٣) Masqueray, Paul, Budé, Les belles lettres, *Sophocles*, Paris, 1922, Tome I p. 79

(٢٤) Jebb, R.C., Sophocles, the plays and fragment, part. III, Cambridge, 1891, p. 23.

وواضح هنا انه بالرغم من حرص الدارسين على نقل هـذا التعبير كما هو فقد جاءت ترجمة د. طه حسين مغايرة للأصل اليونانى ، وواضح أيضا أن الترجمة العربية لهذا التعبير جاءت مطابقة للترجمـة الفرنسية التى نشرها هنرى جوتيه صفحة (١٤) :

" … J'aurai fait une action juste et pieuse "

ولولا أن الدكتور طه حسين قد ترجم عن هـذه الجملة الفرنسية لما أغفل لونا بلاغيا هو نفسه شغوف به وباستعماله كقوله (الأيام) وكنت أسكن « حجرة واسعة الضيق » ولعل د. طه حسين ترجم كلمة action « واجب » لتتفق مع العدل والتقوى فى حين أنها تعنى أيضا «عمل» أو «جريمة» .

ومثال آخر سطر (٩٥ ، ٩٦) تقول أنتيجونا :

ἀλλ' ἔα με καὶ τὴν ἐξ ἐμου δυσβουλίαν
παθεῖν τὸ δεινόν τοῦτο.

وترجمتها « ولكن دعينى وما أحاول من حمق هو منى اقاسى ذلك المصير البشع » .

وقد كانت أنتيجونا تسخر فى هذه الجملة من أولئك الذين لا يقرونها فيما تفعل فاعتبروا تصرفاتها ضربا من الحمق والجنون يحيق بمن تنزل بهم اللعنة فيتوهمون فى الخطأ صوابا . وقد أراد سوفوكليس بهذه الجملة أن تتصارع العواطف فى نفوس الأثينيين وأن تحار عقولهم : ترى هل هى حقا حمقاء بطبيعتها ومتكبرة تدرك حمقها ولا تنزل عنه فتستحق سوء المصير ، أم هى طيبة عاقلة تدرك أن اللعنة هى التى تجعل منها فتاة حمقاء فتستدر بذلك العطف والرحمة منهم . لقد قصد سوفوكليس أن يثير كل هذه المعانى من هذا التعبير القصير ، وقد ترجمه د. طه حسين ص ١٣٩ « دعينى وما أحاول ألقى ما يضمر لى القدر » وهو هنا قد أغفل نصف الجملة الأولى « .. من حمق هو منى » وترجم الجملة الثانية بتعبير « مائع » فقد يضمر لها القدر خيرا أو شرا بينما القدر لا يضمر لها غير الشر . وقد ترجمها ماسكرى صفحة (٨٠) :

" Allons, laisse-moi avec ma témérité affronter ce péril "

وترجمها جب صفحة (٢٧)

" But leave me and the folly that is mine alone, to suffer this dread thing "

وترجمها بورا صفحة (٨١)

" But let me and this folly that is mine, suffer this dreadful thing "

أما ترجمة الدكتور طه حسـين فتطابق الترجمة الفرنسية التى نشرها هنرى جوتيه صفحة (١٤)

" Laissez-moi donné avec mes projets subir le sort qui n'attend "

ولعلنا نلتمس لهنرى جوتيه عذرا حين أسقط نصف الجملة الأولى فقد توهم أن المنطق لا يقبل أن يصف انسان ما عملا هو بصدده بالحمق ومع ذلك يصر على انفاذه ، غير أننا اذا نظرنا الى المسرحية من خلال حدقة القرن الخامس قبـل الميلاد وفى ضوء الظروف العقائدية لذلك القرن سوف نجد أن للسخرية فى هذه الجملة وظيفة رئيسية فى البناء الدرامى للمسرحية كما سبق أن بينت فى تفسير المسرحية ، وواضح هنا أن الترجمة العربية ، وان كانت جميلة رائعة فانها قد أسقطت بالتبعية جانبا كبيرا من عنصر التوتر الدرامى الى جانب أنها ضيعت علينـا التعرف باحدى خصائص سوفوكليس الهامة المتمثلة فى جنوحه الى السخرية اللاذعة .

وقد بنيت زعمى أصـلا أن د. طه حسين قد ترجم عن الفرنسية على عدة ملاحظات ليس من السهل أن نعتبرها مجرد « صدفة او توافقا » او شيئا من هذا القبيل ، فبالرغم من حرص أستاذنا د. طه حسين على أن يكتب الأسماء كما تنطق فى لغتها الاصلية فقد شذت على هذه الملاحظة أسماء كثيرة كتبها كما تنطق فى الفرنسـية مثل كلمة الاكرون بدلا من : « الآخرون » لأن حرف « الخى X » فى اليونانية يكتب ch فى الفرنسية وينطق « ك » ومثل كلمة « ذوس » التى ترددت فى سطر (١٢٨ ، ١٤٢ ، ١٨٤ ، وغيرها) وهى فى اليونانية زيوس « Ζεύς » فحرف « الزيتة ξ » اليونانى يقابل الحرف العربى « ز » فى نطقه وليس بالأبجدية اليونانية حرف يقابل حرف « ذ » العربى ويقابل بحرف « الدلتا δ » كما فى « اويذيفوس » فى اليونانية الحديثة بدلا من « اويديبوس » كما تنطق على نهج اليونانية القديمة ، كذلك نجد نفس الملاحظة فى كلمة « مينيكيوس » وهى فى اليونانية « مينويكيس » .

على انى اؤكد ان الكلمات التى كتبها د. طه حسين كما تنطق فى اليونانيـة لم تات كذلك لأنه رجع الى الأصـل اليونانى ، وأسوق زعمى هـذا بناء على قياس خاطىء وقع فيه د. طه حسين ، فالفرنسية تنطق « الثاء th » « تاء » وعلى هذا القيـاس ظن د. طه حسين أن الاسم « اتيوكليس » فى الفرنسية اصله اليونانى « اثيوكليس » فكتبه هكذا بينما يكتب الاسم فى اليونانيـة بحرف « التـاو T » وليس بحرف « الثيته Θ » . وفى اليونانية كذلك نجد كلمة امرأة مثلا فى حالة الرفع Nominative هى γυνη وتنطق « جونى » وتستمد حالات الاعراب الأخرى من المادة الأصلية لهذه الكلمة

وهى γυναικ « جونيك » وفى اليونانية بعض الأسماء تمضى على هذا القياس فى تصريفها ، وتكتب هذه الأسماء فى اللغات الأخرى كما تنطق فى اليونانية فى حالة الرفع ، وقد ظن د. طه حسين أن الاسم « بولينيكيس » أصله فى اليونانية فى حالة الرفع ـ قياسا على هذه القاعده ـ هو بولينيس ، بينما الصواب هو « بولينيكيس »πολυνείκης، أو لعله نقل الاسم سهوا كما هو فى الفرنسية تماما Polynice

الأمر الثانى الذى يؤكد أن د. طه حسين قد ترجم عن ترجمة هنرى جوتيه هو أن بعض الأسماء فى النص اليونانى نقلها المترجم الفرنسى باسماء أخرى مقابلة « مثل باكخوس ١٥٤ » التى كتبها المترجم « ديونسيوس » وهو اسم آخر لنفس الاله لكى يعرض سعة ثقافته أو مثل الجملة « هذا الذى آتى من أرجوس » والتى نقلها المترجم الفرنسى « أديستوس هذا الأرجى .. » وقد تبع د. طه حسين المترجم الفرنسى فى هاتين الحالتين وفى حالات أخرى مماثلة .

وقد لا تهمنا ترجمة الأسماء كثيرا بقدر ما تهمنا أخطاء جسيمة فى الترجمة تعكس المعنى أحيانا وتخفى خصائص سوفوكليس احيانا آخرى ، كالحالتين السابقتين اللتين ذكرتهما من قبل ، أو تسقط تشبيها أو استعارة أو كناية كما سنرى . ولنبدأ من أول المسرحية .

سطر ٢٦ كلمة δημολεύστον معناها : « سوف يرجمه الناس بالحجارة » . وقد ترجمها هكذا كل من ماسكرى وجب وباورا ولوكاس ، وترجمها الدكتور طه حسين « فان من خالفه « سيلقى اقصى انواع العذاب » وهى ترجمة تطابق ترجمة جوتيه :

" ... Car quiconque ose a la violer, il le condamne à périr du dernier supplice "

وقد يبدو ان المضمون واحد ولكنا اذا عرفنا انه قد قامت دراسات كثيرة حول هذا السطر ـ لان كريون بعد آن حدد العقاب لمن يخالف أمره الرجم بالحجارة عاد بعد أن عرف أنها انتيجونا تحركه عقدة المرأة ليأمر بأن تقبر حية ـ فقال بعض الدارسين ان هذا السطر مدسوس Interpolation على النص ، وقال بعضهم انها عقدة المرأة وكبرياء أنتيجونا هما ما دفعاه الى اختيار عقاب أشد ايلاما ، ورجح آخرون أن يكون كريون قد احس بحرج موقفه وهو حديث العهد بالحكم فخشى أن يتهم بمحاباة أقاربه فأراد أن يضرب مثلا على التشديد فى انفاذ العدل مهما كان الجناة من ذوى قرباه ، وذهب آخرون الى أن سوفوكليس بعد أن كتب الجزء الأول من مسرحيته غير خطتها العامة ثم عاد ليصلح الجزء الأول ففاته بعض الأشياء متخذين حجة لهم فى ذلك من اشارته الى الدفن مرتين ـ عندما أعلن الحارس أن الجثة قد دفنت (٢٤٦) ثم عاد الحارس مرة أخرى بعد ذلك يقتاد أنتيجونا ليعلن انه امسك بها وهى تحاول دفن الجثة ، (٢٥) لو علمنا أن دراسات كثيرة من هذا النوع قد قامت بسبب هذه الكلمة « الرجم بالحجارة » لأدركنا مدى ضرورة الالتزام بالنص الأصلى فى كل دقائقه أو الاستعانة بترجمة لدارس موثوق به .

وفى سطر (٤٤) ἦ γὰρ νοεῖς وترجمتها « اتنتوين » أو « أتزمعين » وترجمها د. طه حسين « أتزعمين » « مواراة من حذر علينا .. » ولعلها خطأ مطبعى .

سطر ٤٦

οὐ γὰρ δὴ προδοῦσ᾽ ἁλώσομαι

وترجمتها « أما أنا فلن (يرنى الناس) خائنة تنكرت لواجب الولاء (لأخيها) » والعبارة من أولها :

انتيجونا : أريد أن أوارى أخى وأخاك ، أجل هو أخوك وان جحدت ذلك وانكرته ، أما أنا فلن (يرنى الناس) خائنة تنكرت لواجب الولاء لأخيها » .

والمعروف ـ كما ذكرت من قبل ـ أن واجب مواراة الموتى كان يقع أول ما يقع على عاتق أقرب أقربائهم فان أهملوه أصبح شرف دفنهم من حق الشعب . فان أهملوه نزل بهم غضب الآلهة لان الجثث كانت تدنس الشمس .

وقد ترجم ماسكرى هذه الجملة صفحة ٧٨

" Je ne serai pas convaincue de trahison à son égard. "

وترجمها جب صفحة ١٩

" False to him will I never be found "

أما د. طه حسين فقد ترجمها « .. كذلك لن يلومنى الناس لانى تركته غير مقبور » صفحة (١٣٧) وتشبه هذه الترجمة ترجمة جوتيه صفحة (١٤)

" On ne me reprochera point de l'avoir abandonné "

ولعل جوتيه قصد أن يقول : « فان أترك انسانا ما يلومنى على انى تخليت عنه » أو « وأبدا لن يجد انسان ما سببا ليلومنى على أنى تخليت عنه » .

وواضح هنا أن سوفوكليس قد قصد الى القول ان اللوم كل اللوم سيقع على أنتيجونا ان تركت أخاها غير مقبور ، وقد عكست الترجمة العربية ما يفهم من هذه الجملة .

(٢٥) Kitto, H.D.F., *Form and Meaning in Drama*, London, 1960, pp. 138

سطر ٣٨٢ :

بعد أن تعدد الجوقة انتصارات الانسان وانجازاته فى شتى الميادين تصل فى الجزء الرابع من النشيد الى قولها ان هذه الانجازات لا يصونها له الا القوانين ثم تصدر حكما بانه « ليس من وطنه فى شىء ذلك الذى جرؤ على مخالفة القوانين والخروج عليها » وقد يفهم من هـذا النشيد أن المقصود بمن خالف القوانين هو كريون الذى عصى الآلهة وخالف قوانين السماء وقد يفهم أن أنتيجونا التى خرجت على القوانين الوضعية ، ولكن سوفوكليس يربط بين هذا النشيد والفصل التالى ليحدد من هو المقصود بالخروج على القوانين بهـذا السطر (٣٨٢) « أنت التى خالفت قوانين (نواميس νόμοις) الملك » وقد ترجمها ماسكرى ص ٩١

" … Pour avoir désobéi aux lois royales "

وترجمها جب ص ٧٩

" Thou, disolyal to the king's laws "

وترجمها د. طه حسين « أنت التى خالفت أمر الملك » .

وترجم جوتيه : ص ١٨ هذه الجملة

" C'est vous qui avez désobéi aux ordres du Roi "

وتغيير كلمة « القوانين » بكلمة أمر تفصل فكرة النشيد عن الفصل الذى تلاه وتسقط جزءا هاما من العنصر الأساسى الذى استخدمه سوفوكليس لتوازن التوتر الدرامى فى العمل كله كما سبق أن ذكرت ، بأن يجعلنا فى حيرة نجوس فيها فى متاهات الاحتمالات ثم يعود لينتشلنا من هذه المتاهات ، فاستخدام سوفوكليس نفس الكلمة « قوانين » فى النشيد ثم فى الفصل التــالى ليؤكد أن الجوقة كانت تعنى بالقوانين فى النشيد الوضعية منها ، وليست القوانين السماوية وها هى ترى الجانى أما استخدام كلمة « أمر الملك » فى الترجمة العربية فيفصل بين النشيد والفصل التــالى ويترك القضية دون حل حاسم فربما قصدت الجوقة بالنشيد كريون الذى طوح بالقوانين ثم أضافت فى بداية الفصل التالى فى جملتها الى أنتيجونا أنها هى الأخرى قد أخطأت ـ مثل كريون ـ عندما خالفت أمره ، خاصة وأن علمنا بأن المسرحية ستنتهى بموت أنتيجونا وعقاب كريون يقوى هذا الزعم الأخير :

سطر ٤٨٦ :

ترجمته « لتكن ابنة أختى .. ولكنها ستلقى ما هى أهل له من عذاب »

وترجمة د. طه حسين « نعم ستلقى ما هى اهل له من عذاب .. ستلقاه هى وأختها » وواضح أن هـذا السطر بترجمته العربية يدين اختا بريئة . لأنه حتى هـذه اللحظة لم يكن كريون قد أدانها بعد .

ولسنا هنا بصدد حصر أخطاء الترجمة ولكنى أردت أن أضرب بعض الأمثلة لكى أبين كيف أن (روح سوفوكليس) وخصائصه قد اختفت من هذا العمل وكيف كانت الترجمة العربية بعيدة بعض الشىء فى أجزاء كثيرة منها عن الأصل اليونانى .

حقيقة أن هذه الأخطاء لا تنال من قيمة الترجمة كعمل أدبى رائع والدكتور طه حسين غنى عن أى تعريف ، ويكفى أن نردد ما يقال عنه « أن أسلوبه سهل ممتنع » لكى ندرك القيمة الأدبية العظيمة فى هذا العمل ، وقد كان الدكتور طه حسين هو أول من نادى بوجوب دراسة الآداب القديمة يونانية ولاتينية ، ولا تزال عبارته الخالدة بأن مصر التى تريد أن تتبوأ مكانة رفيعة بين دول العالم لن تنال ما تصبو اليه ما لم تأخذ بأسباب الحضارة اليونانية القديمة بكافة فروعها . وقد كان أول من عرفنا بروائع هذا الأدب وأثرى المكتبة العربية بترجمات لاتزال بمثابة الدرة اليتيمة فى وسط العقد . أما هذه الترجمة التى عرضت لها فقد قدمها منذ نحو ربع قرن ، وهى لا تمثل الدكتور طه حسين عميد الأدب العربى بقدر ما تعبر عن طه حسين فى بدء حياته ، ومع ذلك فان هذا لا يمنعنا من أن نتسـاءل .. هلا حان الوقت بعد لكى ننقل الى لغتنا روائع التراث اليونانى عن لغته الأصلية ..؟

الاخــراج :

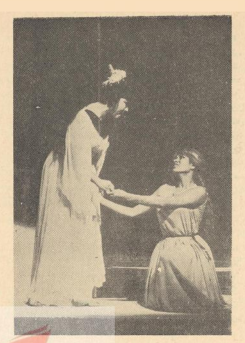
يحكى أن نابليون عندما زار ايطاليا ذات مرة وشهد عرضا لاحدى المسرحيات اليونانية صـــاح قائلا : اننا نعيش الآن يا سيدتى بين اليونانيين فى بلادهم ، فقد تمثل أمامه بان Pan وهو يستمع الى الموسيقى التى كانت تنساب بين آن وآخر خلال المسرحية ، وحملته رقصات الجوقة الى قبرص حيث كان قد شهد هذه الرقصات نفسها فى الحياة العادية فنسى أنه فى ايطاليا .

ويمكننا أن نتصور « انسانا ما » قرأ بعض الشىء عن الأدب اليونانى أراد أن يشهد عرضا مسرحيا فقادته أقدامه الى مسرح « ميامى » عندما كان يعرض « الضفادع » لأرستوفانيس فدخله دون أن يعرف شيئا عن العرض الذى سيشهده بعد قليل لاشك أن هذا الانسان عندما يرى عبد المنعم مدبولى يثب كالمــاعز سيعرف توا أن هذه مسرحية يونانية وأن هذه الشخصية هى ديونسيوس أو أحد أتباعه من الساتوردى ثم لا يلبث أن يتعرف فيه على ديونسيوس بجلد الماعز على ظهره والعصا فى يده .

(وان كان تمثيل هذه الشخصية على هذا النحو هو كل ما كان فى المسرحية ذا صبغة يونانية)

ويمكننا أيضا أن نتصور صديقا دعا هذا المشاهد ليرى عرضا مسرحيا عن قصة ابن ينتقم لأبيه من أمه دون أن يحدد له من هو مؤلف المسرحية ونفترض أيضا أن هذا المشاهد على قدر من سـعة الاطلاع يعرف أن كلا من ايسخيلوس وســوفوكليس ويوربيديس ثم يوجين أونيل وسارتر قد صاغ هذه القصـة فى مسرحية خاصة ولكنه لا يذكر شيئا من النص عند أى منهم ولا يذكر الاختلافات الدقيقة بين هذا وذاك تماما ، وان كان يعرف الكثير عن خصائص كل منهم وعن عصره . ثم نتصور بعد ذلك أن هذا المشاهد استطاع ـ من خلال العرض والاخراج ـ أن يعرف أن المسرحية التى شهدها مسرحية يونانية او أنهـا مسرحية فرنسية ، عندئذ نستطيع ان نصدر حكما على الاخراج ولن يكون هذا الحكم الا صادقا .

ومرة أخيرة نتصور هذا المشاهد وقد أراد أن يرى العـرض الذى قدمته دار الاوبرا لمسرحية أنتيجونا فجلس ـ وهو يعرف أن هـذه هى مسرحية أنتيجونا التى نظمهـا الشاعر اليونانى سوفوكليس ـ متيقظ الحواس يحاول ان يتصيد شيئا يوحى « بالجو اليونانى » فتضيع جهوده هباء .



شكل (١)

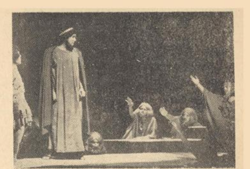
انتيجونا « سميحة أيوب » وأختها اسمينا « رباب حسين » في فضاء المسرح الشاسع الممتد الذى يرمز الى الفراغ الذى تعيش فيه انتيجونا بعد موت أخيها .

لقد بدأ العرض وها هو يسائل نفسه :

ما هذه المستويات المختلفة فى خشبة المسرح .. هل اراد المخرج أن يخلق بها بعدا خامسا لكى يتخلص من مساحة المكان المحدودة . ان المسرح اليونانى يرفض هذا البعد ويتمسك بوحدة المكان ، وأين قصر كريون لقد حرص سوفوكليس على أن تدور أحداث المسرحية امام القصر ليبرر تقابل الشخصيات على المسرح بدخولها الى القصر أو خروجها منه وليبرر دخول كريون الى المسرح دون حاجة اليه بخروجه من القصر ويبرر خروجه من المسرح برغبته فى دخول قصره وهكذا الحال مع بقية الشخصيات ، لعل سعد أردش قد ألغى القصر لكى يترك أنتيجونا فى أول المسرحية فى فضاء ممتد هائل يوحى بالفراغ الذى تعانيه حياتها ولكنه كان فى مقدوره أن يبرز من جانب المسرح جزءا من القصر أو بابه ويترك الفراغ حتى يلاقى الأفق كما يحلو له .

ها هى الشمس تشرق لعله بداية يوم جديد ستستغرقه أحداث القصة حتى الغروب وها هى أنتيجونا تدخل انها تلبس حلة غريبة على الملابس اليونانية التى شهدناها على الفازات اليونانية القديمة التى لنظها بطن الارض فى الحفريات وعلى رسوم الفرسكو التى لا تزال تحملها آثار جدران القصور .. « لنفسه » لعلها أرادت أن تقلد شخصيات العصور الوسطى بهذه الملابس .

وتصهر روعة أداء سميحة أيوب احساسات هذا المتفرج وتذيبها فى احساساتها ويعانى معها خلجات روحها فيعجب بها أشد الاعجاب ويصفق لها فيغار المخرج عليها فاذا بهذا المشاهد يتلقى صفعة قاسية بدخول الكورس .. انه يعرف أن المسرحيات اليونانية كلها قد سارت على هذه القاعدة : اذا كان الدور الرئيسى لامرأة ـ ميديا مثلا ـ كان الكورس من النساء ليسهل اندماج البطلة مع صديقاتها فتبادلهن أطراف الحديث وتستمع لنصحهن ، واذا كان الدور الأول لرجل كان الكورس من شيوخ المدينة لأن طبيعة الرجال لا تقبل النصح من النساء غير أن سوفوكليس فى مسرحية أنتيجونا بالذات أراد أن يصور الضياع والوحدة اللذين تعيش فيهما انتيجونا بعد موت اخيها فتركها وحيدة فى فراغ المسرح ثم أدخل عليها الكورس رجالا يتعاطفون مع كريون لأنه من بنى جنسهم ولا تستطيع انتيجونا أن تحادثهم لأنهم يجسدون لها النفاق فى ابشع صوره . وتأتيه الصفعة بدخول خمس فتيات بين الجوقة . لقد أفسد دخولهم فكرة سوفوكليس ولم يكن ثمة ضرورة اليهن ، ويحادث نفسه : ماهذا الذى تقوله الجوقة اننى لا أفهم شيئا من كلامها .. لقد صاغ سوفوكليس نشيد الجوقة عند دخولها παροδοσ شعرا فى وزن الأنابيستوس ليناسب وقع أقدامهم الراقصة فرحين بانتصارهم وباستقرار السلام بعد موت الخونة والأعداء ولكن ها هم يدخلون فى هدوء ثم ينطقون فى آن واحد صوتا مركبا من كلمات متداخلة لا يستبان لها معنى فيؤذى هذا الصوت السمع ولا يفصح عن فكرة .. غوغاء لا يربطها أى نوع من الهارمونية .. أصواتهم غير متجانسة فى درجاتها فيها الرفيع الحاد والغليظ الأجش . لقد حدد سوفوكليس عدة أفكار فى كل نشيد وقسم الجوقة الى نصفين سبعة فى اليسار وسبعة فى اليمين ثم قسم كل نصف الى قسمين (٣ ، ٤) وجعل كل قسم يلقى بفكرة ليرد عليها القسم المقابل تماما بفكرة اخرى مغايرة وان كانت تدور حول الموضوع أو تنظر اليه من زاوية آخرى ، وبهذا وظف الجوقة فاصبح لها دور فى التعليق على الأحداث السابقة وتمهد للاحداث القادمة وتحدد دخول شخصية أو آخرى كأن تقول « هاهو كريون قادم مثلا » فيدخل كريون ، ولم تعد مجرد ستار بين فصل وآخر فحسب ، أما هذه الغوغاء فتنتزع بالقوة من العقول الأفكار التى دخلتها . على أى حال حمدا لله أن وفق المخرج الى سحب كريون من المسرح أثناء الانشاد ليحفظ للجوقة الوظيفة الوحيدة التى بقيت لها وهى دورها كفاصل موسيقى بين الفصل والآخر .

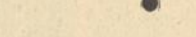


شكل (٢)

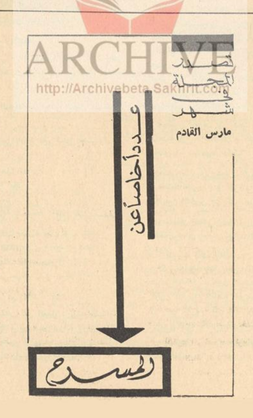
كريون الملك « حمدى غيث » بطغيانه وجبروته والجوقة تبدى فزعها وخضوعها فى حركات تعبيرية ترمز لخضوع الشعب (كما فهم سعد اردش)

لقد أحس سعد أردش بأنه أفقد الجوقة وظيفتها فى التعليق على الأحداث لأن كلماتها لم تعد مفهومة فاستعاض عن الكلمات بحركات تعبيرية كتقارب رءوسهم رمزا للهمس وكانحناء الرأس رمزا لخنوع الشعب لديكتاتورية كريون .. وغيرها .

ويتنبه المشاهد فيرى أن المسرحية قد أوشكت على الانتهاء ولا تزال الشمس فى وقت الشروق منذ البداية فيتساءل أين وحدة الزمان .. لقد حدد أرسطو وحدة الزمان بنهار منذ الشروق حتى الغروب تستغرقه أحداث القصة .. ولكنه يرى أن الشمس قد انحدرت فجأة نحو المغيب كان ينبغى أن نحس بمرور الوقت وبأن يوما كاملا بالفعل قد مر بنا .. وتنتهى المسرحية ويبتسم المشاهد وهو يغادر المسرح قائلا لنفسه : لا شك أن هذه مسرحية حديثة اقتبسها مؤلف عن الاصل اليونانى ولا شك أن مؤلفها لا يزال حيا ، فاذا اعتبرناها كذلك يمكننا أن نقول « لقد برع سعد أردش كل البراعة فى اخراجه لهذه المسرحية ووفق كل التوفيق مثلما كان موفقا فى آدائه لدور تيرساس . ويمكننا أن نحكم على المسرحية بصفة عامة بأنها قد بلغت من النجاح آفاقا بعيدة .



والآن وبعد نجاح هذه التجربة واستجابة جمهورنا الظامىء الذى يتطلع الى الارتواء الروحى من الثقافات الانسانية الصادقة .. ينبغى ألا نتردد فى تقديم مثل هذه التجارب الانسانية الرائعة لينتظم فى ذهن جمهورنا عقد فريد من درر الأدب اليونانى .





بقلم اسماعيل المهداوى



أن قدم لنا المسرح القومى « سقوط فرعون » (أو سقوط مدينة أخيتاتون كما سماها مؤلفها أصلا) ، ونحن نعرف أن « ألفريد فرج » لا يهمه أن يعبر لنا الا عن هموم جادة تشغله ، وراقية . حتى ثنائيته الخفيفة « حلاق بغداد » لم تبتعد رغم خفتها عن هذه الطريق وها هو ألفريد فرج يعود جادا ، ومقتحما مجالا جديدا فى التاريخ المصرى ، وبرأى جديد ، وخطير مهما يكن ، ولهذا ، فان ألفريد قد عرض نفسه فى الوقت نفسه للحساب . وآمل الا يقصر حسابى عما اختار هو أن يعطينا من جديد .

العدالة والانتقام

فلماذا قتل سليمان « الحلبى » كليبير فى القاهرة ؟ .. هذا هو السؤال الذى يطرحه المؤلف ويجيب عليه بوضوح حاسم فى مسرحيته .

الكورس : لماذا جئت المسافة الطويلة من حلب لتقتل مستعمرا هنا ؟ ..

أبينك وبين الفرنسيين ثار ؟ هل قتلوا أحدا من ذويك ؟ ..

سليمان : لم يفعلوا شيئا من هذا كله .
الكورس : أما الترك فقد ظلموا أباك .
سليمان : نعم . هذا هو السبب .
الكورس : ... الان أجب اجابة صحيحة : لماذا تقتل سارى

عسكر الفرنسيس ولا تقتل باشا حلب ؟
سليمان : لا أقوى على القتل انتقاما .
الكورس : وقتل سارى عسكر ؟! ماذا تسميه ؟
سليمان : العدل .

الفصل الرابع . ص ١٣٤ ، ١٣٥

هكذا يفرق المؤلف بين الانتقام وبين العدل ، يؤكد هذا أن سليمان يقتل « قتلا نزيها عادلا لا ثار فيه » وأنه « قتل عاقل وبارد » ، وأن سليمان كقاض يلبس « ثياب السفاح » (فصل٤) وأن سخرية العصر أن « الاعدام يلبس رداء القتل » .

فكيف حكم سليمان على كليبير بالاعدام ؟

كليبير فى « سليمان الحلبى » مستعمر كأقذر وأقسى وأغشم ما يكون مستعمر فى أى عصر ، فهو سفاح ولص كبير ، أى بتعبير آخر يمكن أن نقول ان ألفريد فرج قد جسد الاستعمار فى مسخ شائه أسماه « كليبير » لا يسجن يسعه ، ولا مشنقة تحمله ! « ان أية محكمة حرب عادلة كانت لتدين الجنرال كليبير بأنه ارتكب خلال تصديه للثورة المصرية مذابح بربرية ، ثم فرض غرامات مقاديرها خرافية بقصد التنكيل بالناس واذلالهم حتى الموت جوعا أو الانتحار » (مقدمة المؤلف ، ص ١٧) .

ويحاول ألفريد أن يطلعنا كيف أن كلمة العدالة وروحها قد تقمصتا روح « سليمان » فكانت هذه العدالة همه ورسالته ، فيخلق لنا موضوعا جانبيا يتصل بالموضوع الرئيسى ويصب فيه:

يلتقى سليمان وهو فى طريقه الى القاهرة بشيخ منسر يدعى « حداية الأعرج » فى خرائب قلعة قديمة وهذا اللص منقض على الفلاحين الفارين من الفرنسيين ، يسلبهم ويشنق فلاحا منهم .

وسليمان كقاضى عادل ، يسلم حداية هذا بعد ذلك للشرطة ، عندما يراه فى أحد أسواق القاهرة عرضا ، فيصرخ : «السفاح!» (فصل ٢ ، ص ٧٤)

لكن العدالة هنا تمسى مشكلة تؤرق سليمان . فهو ـ ليحقق نصف العدالة ـ أهدر النصف الثانى أى أنه سلم للقانون حداية الأعرج لأنه رآه «يقطع الطريق ويسلب وينصب مشنقة» (فصل ٢ ، ص ٨٥) ، لكن هذا الحداية كانت له بنت تصحبه عندما قبض الجنود الفرنسيون عليه :

« سليمان : لقد عدمتها أباها الذى يكفل لها العيش ، ودفعتها بذلك للفسق » . (فصل ٢ ص ٨٥)

فكأن سليمان قد أصدر حكما صحيحا فيما يتعلق بحداية لكنه ظلم بنته فقضى عليها بالتشرد ! بل ان المشكلة تصبح وقد تركبت أكثر . فلا عدالة مطلقا فى أن يسلم سليمان حداية للفرنسيين . فالذى سيصدر الحكم عليه « سارق مثله ، الا انه متنكر فى ثياب الحكم » .

أخيرا تنحل المشكلة ، نصفها يحله الفرنسيون أنفسهم ونصفها يحله سليمان . فالفرنسيون المستعمرون ينتفعون بمواهب حداية وخبرته فيعينونه جابيا للضرائب بدل أن يعاقبوه فيفرح سليمان عندما يعلم بذلك .

« سليمان : اذن ، فلم أسلمه لمشنقة فرنسية . وعلى ذلك بطل الاجراء الباطل واستقامت العدالة » (فصل ٣ ، ص ١٢١)

أما فيما يخص بنت حداية ، فان سليمان يعثر عليها ويصحح خطاه ، فيودعها فى بيت الشيخ السادات حيث تلقى من زوجته أرقى ضيافة بينما زوجها فى السجن .

وهكذا يربط ألفريد فرج التفاصيل والتفريعات بالموضوع الرئيسى ، يصدر سليمان حكما ، يخيل اليه وقتها انه يحقق العدالة فاذا هو مخطىء مرتين ،ويحاول أن يصلح أحد الخطأين فيجد أن الخطأ الثانى قد انصلح من تلقائه :

سليمان : ... فتسليم اللص للمحكمة الفرنسية اجراء باطل يبطل به الحكم الصحيح . ولكن تعيينه جابيا اجراء ظالم يعزز الحكم الصحيح على الجريمة « الأصلية » وهى جريمة الاستعمار .. انقلب الميزان حقا . ولكن قلبه جيش اللصوص وسارى عسكر » (فصل ٣ ، ص ١٢٢) .

ثم يمضى هذا القاضى فينفذ بيده حكمه فى الجريمة الأصلية ويقتل كليبير سارى عسكر الفرنسيين .

عدالة هذه العدالة

ترى ، هل كان حكم ألفريد فرج ، فى القضية التى طرحها ، عادلا ؟

ان سليمان الحلبى يستخلص العدالة من تركيبة خاصة به فى المسرحية . ولكن تركيبة العدالة فى المسرحية كلها وفى جزئياتها تفرض علينا أن نوقف المؤلف القاضى نحاسبه عن الأدلة والبراهين التى استندت اليها « عدالته » .

لا مفر لنا من أن نعيد على ألفريد فرج نفسه من جديد هذا السؤال الذى سأله الكورس لسليمان قبيل أن يقتل كليبير ولكن بصورة أخرى .

« لماذا قتل سليمان « الحلبى » كليبير فى القاهرة ؟ ولم يقتله أحد المصريين ؟ » وانى لأتخيل ألفريد فرج يجيبنا من واقع مسرحيته :

« لأن المصريين لم يكونوا قد أفاقوا بعد من وطأة القصاص الذى فرضه عليهم كليبير بعد اخماده ثورة القاهرة الثانية » .

ثم ندرك من المسرحية ومقدمتها أن ألفريد فرج يرى أن قتل كليبير — كمستعمر — عمل عادل فى ذلك الوقت ، من الوجهة القانونية ، بغض النظر عن كل الظروف والملابسات والنتائج والمضاعفات التى تحتفن هذا العمل فرجل السياسة هو الخليق بأن ينظر فى هذه الأشياء جميعا عند القيام بمثل هذا العمل لا القاضى .



شيخ المنسر حداية (رفيق الدقن) وابنته سهير البابلى .. والمشنقة

« القضاء شىء ، والسياسة شىء . السياسة تزن الأمور بميزان التاريخ لا القانون ، وتقيسها فى المدى الطويل والقصير فى السياسة يتدبر المجاهدون آثار هذه العملية وما سيترتب عليها من ظروف مواتية أو ظروف معاكسة . » (مقدمة المؤلف ص ١٧) .

اذن ، اذا اتفقنا على أن الاقدام على قتل كليبير لن يجر وراءه الا وبالا أعظم ، فمعنى هذا أن القتل لا يفيد بل يضر . واذا اتفقنا على أن سليمان ملبوس بالعدالة القانونية المطلقة ، فقد نسلم له بأن يقتل كليبير اذا كان قد نصب من نفسه منصب محكمة حرب (كما شاء له المؤلف) ، على أن يقتل « قتلا عاقلا وباردا » بالفعل . ولكن ، ما القول ، اذا كان مثل هذا القتل لا يمكن أن يكون « مطلقا » دون « انفعال » سابق . بل هو فى المسرحية مشحون بهذا الانفعال . تكوين سليمان يؤكد هذا . « حنق » سليمان على كليبير ، وعلى الاستعمار وسخريته من صبر المصريين على المكاره بعد اخماد ثورتهم ، وأساه الفظيع للمآسى حوله ، كل ذلك يؤكد أن « سليمان » ألفريد لايمكن أن يقتل قتلا عاقلا وباردا . وهكذا كان ينبغى أن يكون هذا القتل انفعاليا بل ممكن أن نقول انتقاميا

أو ثاريا أو ما شئت مما يؤدى الى القتل . والا كيف نوفق بين « انفعال » سليمان بما ينتهى به الى القتل وبين أن سليمان نفسه عندما اقدم على القتل كان يعلم أنه سيجر خلفه مصائب أخرى ؟! (فصل ٤ ، حواره مع الكورس) .

ان انفعاله السابق على القتل ينفى عنه عدالة القاضى الهادىء الذى لا تعنيه غير « وقائع » القضية ، كما لاتعنيه النتائج المترتبة على الحكم . والا لوجب ـ حتما ـ أن يكون للظروف التى أثارت انفعالاته ولنتائج القتل حكم آخر جدير بالعدالة .

ثم ان وجود « سليمان » فى المسرحية ، كمقدام ، أبى ، عادل عصبى ، فى مواجهة مجموعة المصريين الأزهريين ، كل يحاول أن يثنيه عن عزمه أو يحاول أن يرحله خارج مصر ، جعله يبدو كشهيد انسانى مجازف ، بينما المؤلف نفسه قد أراد له فى جانب آخر أن يكون شهيدا « قانونيا » .. ولا يمكن أن تكون له الصفتان معا فى هذه القضية ، دون خطأ جسيم فى تكوينه ذاته ـ من ناحية ـ وفى تكوين القضية ذاتها ـ من ناحية ثانية .

بقى حل أخير ، وهو أن يكون حكم سليمان على كليبير بالاعدام حكما « صائبا » ونافعا من الوجهة السياسية لا مجرد حكم عادل من الوجهة القانونية . وفى هذه الحال ، سيبدو المصريون اقل جراة وأكثر حرصا وتوجسا وبالتالى اقل استعدادا للاقدام والتضحية من أجل الوطن . لكن ، انصافا ، لم يقل ألفريد بهذا الحل .

هكذا ، أراد ألفريد فرج أن يربط مشكلة ميتافيزيقية لفرد بمشكلة اجتماعية عامة ، فاختلط عليه الامر ووجد نفسه ينساق الى التصنع والتلفيق : مقابلات سليمان لحداية وبنتهمن ناحية ، وربط حداية بالاستعمار من ناحية أخرى .

ومع ذلك ، اذا خلينا جانبا هذه التناقضات ، يعترضنا سؤال « قانونى » يجرنا اليه ألفريد فرج نفسه . فاذا سلمنا بان حكم سليمان على كليبير بالاعدام عادل من جميع النواحى ، فلم لا يكون هذا الاعدام ذاته انتقاما ، وانتقاما عادلا ؟ أكان ينبغى لتستقيم العدالة فى نفس « القاضى » سليمان ألا يصدر حكمه الا على متهم بعيد عن أرض مولده أى على متهم لم يؤذه شخصيا ؟ وفقا لمنطق المسرحية ذاته (فى بعض مواضعها) كان أجدر بسليمان أن يحكم على الباشا التركى فى حلب . ورغم هذا ، رأينا سليمان « يتأذى » (شخصيا) بما يسمع فى مصر من ندب مستمر ، وكبار أذلاء ، وشيوخ سجناء ، وربيع بلا زهور ! وهكذا ، نعود من جديد الى حيث بدأنا !

ثم ننتقل الى زاوية أخرى : « كليبير » نفسه ، هل يمكن أن نعتبره نموذجا للمستعمر ، بقتله يرتج الاستعمار او يتزحزح ؟

العجيب أن اختيار ألفريد لكليبير بالذات كرمز للاستعمار بأبشع صوره هو أبعد ما يكون عن التوفيق . فكليبير لم يأت على راس جيش مستعمر ، كنابليون . لو قلنا ان قتل نابليون ربما كان مفيدا وهو على رأس جيشه فى مصر ، لما بعدنا ـ فى رأيى ـ عن الصواب . لكن قتل كليبير « وحده » ـ كمستعمر ـ لا نتيجة له الا أن يحل محله ـ طبعا ـ قائد آخر يمكن جدا أن يكون أسوأ من سابقه .. ان هذا الاعدام بالذات أو القتل الفردى فيه فصل لقائد الاستعمار عن الاستعمار نفسه ، فى نفس الوقت الذى خيل للمؤلف أن قائد الاستعمار هو الاستعمار ذاته !

بناء المسرحية

منذ سنوات قليلة شاهدت فيلم « تسع ساعات نحو راما » ، وهو يتتبع فى هذه الساعات حركة قاتل غاندى وذكرياته حتى يقتله . ومسرحية « سليمان الحلبى » تتبع سليمان الحلبى فى نفس المجال حتى يقتل كليبير . وانى لأكره أن أدعى ما أجهل فأقول انه كان لهذا الفيلم تأثير على ألفريد فرج فأوحى اليه أن يطرق موضوعه . فليس بعيدا أن يكون ألفريد قد فكر فى مسرحيته ، أو ربما شرع فى الاعداد لها قبل أن يشاهد الفيلم ، وليس بعيدا أن يكون مؤلفنا لم ير هذا الفيلم على الاطلاق . لكنى ، لا أستطيع أن أعفى نفسى من المقارنة بينهما فى بعض النواحى .

فالقاتل فى الفيلم مثقف هندوسى عانى أبوه من هجمات المسلمين عليه ثم انتهكوا زوجته حتى ماتت . وهو مشبع بالرغبة فى الانتقام ولهذا يمقت غاندى لأنه ينادى بان « اللاعنف سوف يهزم العنف » . باختصار ، فهو ، مهما تكن دوافعه ، قاتل سياسى . كذلك ، « سليمان » ، مهما تكن همومه ، قاتل سياسى .

لكن سليمان (كما يريد المؤلف أن يقول لنا) يقتل قتلا لا انفعال ولا مصلحة له فيه ، بينما قاتل غاندى بدا مليئا بالانفعال ضد من سيقتله لأنه يعطل غله المرير الدفين .

فاذا أوقفنا كليبير أمام سليمان فى ناحية ، وغاندى أمام قاتله فى ناحية أخرى ، رأينا كليبير شخصية كريهة فحسب دون أية جوانب انسانية أخرى ، يقف فقيرا فنيا بينما سليمان فى مواقفه المتناقضة أحيانا والمصطنعة له أحيانا أخرى يفتقر فى جملته الى الاقناع . أما غاندى فيبدو ـ على العكس تماما من كليبير ـ كأنه نبى . أما قاتله ، فنحن نتتبعه ـ طول الفيلم ـ بشغف ، وننتهى بالتعاطف ـ الشديد معه ونتمنى مع حبيبته ـ فى اللحظات الأخيرة ـ ألا يقتل غاندى حتى ينقذ هو مع غاندى . وعندما يقتل ، لا يقل أسانا عليه عن تأثرنا لمقتل غاندى العظيم.

غاندى (وحده) اذن فقير فنيا ككليبير . لكن غاندى ـ كنبى ـ عندما يتعرض للقتل يكون مصدر ثراء للموضوع كله . كما يزيد ثراء الموضوع تزايد تعاطفنا مع القاتل كانسان ، خصوصا وأنه يبدأ وقد عزم على القتل ، ثم يقتل أخيرا وهو منساق كاره لفعلته .

لو كان التاريخ قد قصر فى منح ألفريد فرج «كليبير» كشخصية غنية دراميا ، لكان له عذر كبير ، ولكن ما القول و « كليبير » شخصية مأساوية ، بكل معنى هذه الكلمة ، ندر أن يعطى مثلها التاريخ . ولست أدرى ماذا اضطر ألفريد فرج أن يختار كليبير بالذات رمزا للاستعمار الكامل الغاشم بينما أمامه التاريخ المصرى طويل عريض ، وهو نفسه قد ضرب مثلا فى مقدمته بمقتل السير لى ستاك . ذلك لأن كليبير ينفرد بوضع خاص فى التاريخ ، فهو ضحية نابليون أكثر مما هو سفاح للمصريين . نابليون تركه على راس جيشه فى مصر محصورا ، وهرب وحده . لا أسطول يحميه ، وقد دمره الانجليز فى البحر الأبيض ، ولا معونة تأتيه . فهو

واقف على أرض مصر الملغمة بالتحفز ضده والكراهية ، ويعرف تماما أن لا حياة له الا على أنقاض المصريين ، اما أن ياكلهم ، واما أن ياكلوه ولا حل ثالث للمسألة الا بالقضاء عليه . هـــذه هى الشخصية الحقيقية لكليبير ، شخصية مغرية ثرية ، أليست جديرة بأن تقدم على المسرح ؟

ثم ان ((سليمان)) منذ الفصل الأول ، وقبل أن يأتى القاهرة ، يقول لنا انه حلم بأنه قد حكم على كليبير ، ((أى سجن يسعه ! وأى مشنقة تحمله !)) فاذا أضفنا الى ذلك أننا نعرف سلفا أن سليمان الحلبى هو الذى قتل كليبير ، فاننا نتساءل : هل كان المؤلف فى حاجة الى أن يصحبنا معه فنقفز من مشهد الى مشهد منذ الفصل الأول حتى قرب نهاية الفصل الثالث ، فنتعـرف على حداية الأعرج لصا ثم نتتبعه سجينا فجابيا للضرائب لصالح الفرنسيين ، ونتتبع مشكلته هو وبنته ازاء سليمان ، كل ذلك ليثبت لنا أن شنق هذا الحدايه الأعرج على مشنقة فرنســية اجراء باطل وتعيينه جابيا يعزز الحكم الصحيح على المجـــرم الأصلى . أما كان يكفى ما قاله المؤلف على لسان الكورس فى ختام الفصل الأول ، وبصراحة : ((اذا كان الغزو بالسلاح يخلق للغزاة حقا من العدم ، فان المناسر يحق لها ما تغتصبــه من مال فى الطريق)) ؟

●

ولـكنى أؤكد أنى رغم اعتراضى الذى قدمته ، ورغم أن سليمان الحلبى فى رأيى تقل بكثير جدا عن ((سقوط مدينة ((أخيتاتون)) فانى قد تمتعت بسليمان الحلبى فى كثيـــر من جزئياتها وذلك لبراعة أسلوب الفريد الذى لا يشوبه الا تكرار المترادفات أحيانا على نحو يبعث على الضيق . ومهما يكن من خلاف ، يكفينا أن نلتقى عصارة فكر مخلص ، صحى ومفيد لأنه مقلق ومثير للتأمل والتفكير بالتالى ، وليس أدل على ترحيبنا واحتفائنا به من أن ننقده باهتمام حتى لو كانت صورة هذا الاهتمام هى المعارضة القوية . أما فيما يتعلق بكثرة المشاهد فى المسرحية ، فلست أرى أن هذا فى صالح العمل نفسه بل على العكس . وليس فى هذا تجديد ، وان كان القرص الدوار جديد فى مسرح الأزبكية. وليستخدم القرص عند ((الحاجة)) ، ولاختصار الاستراحات التى كانت طويلة ومقيته ، أو للمسرح الاستعراضى أما أن نكتب لهذا القرص ، فيخيل الى أن الكتابة للسينما أجدى .

الاخـــراج

لا يسعنا الا أن نحترم فى المخرج أمانته بالنسبة للنص ودقته، وهو قد بذل كل جهده فى خدمته ، جهد مضن حتى بالنســبة لشاب . ثمة ملحوظة بسيطة هامسة : ((أليس عيبا كبيرا أن تنفق هذه التكاليف والمجهودات فى هذه المسرحية ، ثم تبخلون عليهـا بخريطة يكتب فوقها أفريقيا بالفرنسية بدل أن تعلقوا خريطة أفريقيا التى سبق أن علقت فى ((الخال فانيا)) وكتب عليهـا أفريقيا بالروسية ؟ ما شأن الحروف الروسية فى هـــذه المسرحية ؟)) .

أما الممثلون ، فكانوا جميعا مجيـــدين خصـــوصا محمود الحدينى فى ((سليمان الحلبى)) الذى يبـــدو أنه يؤدى الدور بحب . فيما عدا محمود عزمى فى دور كليبير ، فهو يؤديه بتوتر متعب للجمهور ، ولست أدرى أهو المسئول أم عبـد الرحيم الزرقانى ، لكنى أحيل كلا منهما على المسرحية ذاتها راجيا أن يراجعا معى وصف سليمان الحلبى لكليبير وهو مار فى موكبـه (فى ختام الفصل الثالث) : ((راقبتك أياما وأنا أعجب كيف قيض الله لرجل غاصب مثل هذا الجبروت ... ويا لهيبته ! ينظر حواليه بتؤدة كنمر أسود سلطان يخرج بعد الظهر للنزهة شبعان ريان ، يتفقد مملكته فى وقار . أو كرجـــل يرى دون أن يكلف نفسه التلف ، أشياء يملكها تماما ويعرف أنها دائما فى مواضعها هنا وهناك ... هذا الرجل لا يصدر الأوامر باللسان ، فبطرفة عينه يأمر فيكون ...

وأن يضرب ، فيعلم .. ثم لا تتساقط عليه الصواعق . ذلك أن القوة احتياط منجى ، القوة تجعل الضربة جد مقتصدة ، قصيرة وفعالة وبالمجان ، بلا ثمن وبلا ذيول ...))

دراسة عن فيلم

الاعتراف

انتاج : الشركة العامة للانتاج السينمائى العربى « فيلمنتاج » .
المنتج : حلمى رفلة .
قصة وسيناريو وحوار : يوسف جوهر .
تصوير : ضياء المهدى .
تمثيل : فاتن حمامة ـ يحيى شاهين ـ صلاح منصور ـ جلال عيسى ـ مديحة يسرى ـ محمد توفيق ـ احمد لوكسر ـ جمال الوحش ـ حسين اسماعيل ـ الطفلان علوية قدرى ونبيل كمال .
موسيقى تصويرية : أندريا رايدر .
تركيب الفيلم : حسين عفيفى .
اخراج : سعد عرفة .
تاريخ العرض : ٦ ديسمبر ١٩٦٥ .
مدة العرض : ٩٥ دقيقة .



الفيلم يستحق النقد والتحليل ببعض التفصيل ، حتى نحاول أن نكتشف الأسباب التى أدت الى عدم وصوله الى المستوى المتوقع من ترابط واتزان ، بالرغم من توفر عدة عناصر فنية كفيلة فى حد ذاتها ، وكل منها على حدة ، بالوصول الى مستوى الكمال أو ما يقرب منه . وفى رأيى أن البحث وراء أسباب هبوط هذا الفيلم عما كنا نامله له من توفيق فنى ، يفيدنا أيضا فى تشخيص علة هبوط الفيلم المصرى بصفة عامة عن المستوى المنشود له ، والذى يعمل الجميع جاهدين للوصول اليه سواء فى القطاع العام أو الخاص ، وهذا هو ما يدفعنى الى بحث حالة هذا الفيلم بهذا التفصيل .

وأرجو ألا تعنى هذه المقدمة خلو فيلم « الاعتراف » من المحاسن واقتصاره على المآخذ فقط . فقد تخللت الفيلم بعض الأجزاء الجيدة الاعداد والتنفيذ ، بل وبعض الأجزاء الممتازة فعلا ، سأذكرها فى حينه مع نسبتها الى صاحب الفضل فيها . الا أن تأثير هذه الأجزاء ووقعها على المتفرج ضاع خلال عدم انسجام العمل كله كوحدة متماسكة مقنعة .

بقلم أحمد الحضرى

لا يكفى الفنان جزء هنا وجزء هناك حتى يرتفع قدر العمل السينمائى . بل المطلوب هو التماسك والسيطرة التامة وتوازن الأحداث بعضها بالنسبة للبعض ، ومراعاة أوقات حدوثها بالنسبة للسيناريو وبالنسبة لمدة العرض كلها ، متى يقع هذا الحدث ؟ ومتى وكيف نمهد للحدث التالى ؟ ومتى نصل الى الذروة ؟ وما النسبة بين أجزاء السيناريو المختلفة ان كانت هناك أجزاء؟ وهل هناك داع من صميم القصة لاختيار هذه البيئة بالذات ؟ أم أن هذا الاختيار لمجرد التنويع . أما عن الاقناع والانسجام فهذا هو أساس المشكلة ، وهـــذا هو ما يستدعى من المخـرج الالتفات لكل صغيرة وكبيرة فى تنفيذ الفيلم ، وما يستلزم منه الاهتمام بكل التفاصيل مهما بدت صغيرة تافهة . ان المخرج المهتم الذى يتمتع بمزاج فنى واحساس مرهف لا يترك شيئا يمر دون أن يفحصه جيدا ويتأكد من أنه يقع فى مكانه تماما وبالصورة المطلوبة والنغمة السليمة بالضبط . هل تم اختيار الممثلين بحيث يقتنع المتفرج بأن كلا منهم قد « لبس » دوره تماما ؟ هل البطلة مثلا تبدو لنا أكبر سنا من البطل كما بدا لنا على غير المتوقع ؟ هل البطلة مثلا تتصرف أمامنا كأنها ابنة عامل أو رئيس عمال ؟ أم تتصرف كأنها ابنـة رئيس مجلس ادارة ؟ هل المناظر الداخلية المقامة داخل الاستديو مقنعة ؟ أم تبدو نظيفة وجديدة أكثر من اللازم . وكأن لم يسكنها أحـد من قبــل ؟ هل مكملات المنظر (الاكســوار) مطابقـة للمطلوب وتساعد على الايحاء بواقعية المكان ؟ وهل .. وهل ..

ان المستوى الممتاز الذى وصـل اليه مثلا فيلم « بـداية ونهـاية » (اخراج صـلاح أبو سيف ١٩٦٠ عن قصة نجيب محفوظ وسيناريو صـلاح عز الدين) من اقناع وتوفيـق ، ليس وليد المصادفة بأى حال من الأحوال ، بل هو نتيجة حتمية للتفانى فى المجهود الذى بذله المخرج ، وللمستوى الذى يمكنه ببراعته أن يحصل عليه من جميـــع الفنانين والفنيين الذين يعملون معه . لقد شاهدت فيلم « بداية ونهاية » خمس مرات على الشاشة ، هذا الى جانب المرات التى شاهدته فيهـا على شـــاشة التليفزيون ، ولم الحظ فى أى مرة منهـا اى خلل بسيط أو تحسين يمكن اضافته على أى لقطة فى أى جزء من أجزائه . انه عمل متكامل متماسـك تحس فيه بطـابع معين ، يستحوذ على مشاعرك من أول لقطة الى آخر لقطة ، يقنعك ببيئته وبشخصياته . هكذا تؤخذ السينما بجدية وبزاج وتفان ، وموهبة أولا وأخيرا .

هل أضرب مثلا آخر بفيلم « الحرام » (من اخراج بركات ١٩٦٥ قصة يوسف ادريس وسيناريو سعد الدين وهبه وموسيقى سليمان جميل) لأبين أهمية دور المخرج وكيف يمكن أن يؤدى التعاون بين المخرج والممثل (فاتن حمامة فى هذه الحالة) الى تقديم دور سينمائى يبقى ذكره فى تاريخ السينما عندنا . ان كل ايماءة ، كل نظرة ، كل حركة ، كل كلمة ، أو كل صمت أدته فاتن حمامه فى ذلك الدور جزء لا يتجزأ ولا يمكن استبداله أو الاستغناء عنه . هكذا يكون الأداء والاقناع .

ان العمل السينمائى ، مثله مثل ســائر الأعمال الفنية الأخـرى ، يلزمه الاخـــلاص والتفانى والتعاون بين ســائر المشتركين ، يتعاونون كفريق واحد يستأنسون بآراء بعضهم البعض ، يميزون الاقتراح المفيد من الضار . ولن يفيد الفيلم شيئا أن يستأسد المخرج مثلا ويدور يعدل ويبدل فى السيناريو بدون وجه حق أو يلغى أجزاء من الحوار ويرتجلها هو حسب هواه فى أثناء التنفيذ ، أو أن يغالى فى تحريك آلة التصوير لمجرد الابهار ، وأن يغير من توقيت الفيلم داخل غرفة المونتاج دون سبب يخدم به القصة الأصلية . لقد سبق ليوسف شاهين أن وقع فى هذه الأخطاء فى فيلم «فجر يوم جديد» وكانت النتيجة ان اختل الفيلم وأصبح ركيكا من أول مشهد فيه الى آخره ، ولكن يبدو أننا لا نستفيد من التجارب السابقة .

يجب أن يفرض القطاع العــام نظاما يضمن به مستوى معينا لأفلامه ، حتى تتجنب الشطحات التى يخرج بهـا علينا بعض المخرجين بين آن وآخر ، وكأن لا رقيب عليهم ولا رئيس . اين كان منتج فيلم « الجبل » مثلا ، ومن باب أولى رئيس مجلس ادارة شركة فيلمنتاج ، عندما قدم الينا المخرج خليل شوقى لقطة مقلوبة لحصان يجـرى دون أى مبرر درامى ، اللهم الا الجرى وراء البهلوانية ، فى الوقت الذى لم يتمكن فيه من سرد القصـة الأصلية وتوصيلها بوضوح الى المتفرج ، مع أنه كان يخرج فيلما طويلا لأول مرة . اين الاشراف اذن من المســئولين عن رءوس الأموال ، وهى أموال الدولة فى حالة القطاع العام ، لضمان تحقيق المستوى المطلوب ، دون أن يتدخل أحد فى عمل الآخر الا عن حق .

أعتقـد أنه لا داعى لذكر أمثلة أخـــرى ، ولنعد الى فيلم « الاعتراف » .

●

السيناريو : قام باعداده يوسف جوهر عن قصة قصيرة له سبق أن نشرها فى جريدة « أخبار اليوم » منـذ حوالى ثلاث سنوات . والقصة الأصلية بها اعتراف فعلا ، أما السيناريو كما وصل الى الشاشة فليس به أى اعتراف من أى نوع كان .

والسيناريو يروى لنا قصة علاقة بين طفلين ، نوال وأحمد ، فى سفاجة على البحر الأحمر ، تنقطع عندما يرحل أحمد مع أخيه الأكبر رئيس العمال ابراهيم (يحيى شاهين) الى القاهرة. ولكن العلاقة تنقلب الى حب عندما يعود أحمد (جلال عيسى) ثانية الى سفاجة مع اخيه بعد أن أتم دراسته . ونعلم عندئذ أن زينب (مديحة يسرى) أم نوال قد غرقت حسب رواية زوجها عباس (صلاح منصور) ـ رئيس عمال أيضا ـ وأنها قد انتحرت حسب رواية ابنتها نوال (فاتن حمامة) ، وأن عباس أصيب بعاهة فى احدى ساقيه فى انفجار داخل منجم سفاجه . ثم تأتى مناسبة يضطر فيها العامل حسنين (محمد توفيق) الى تحذير عباس من المراكبى شلبى (أحمد أوكسر) لأنه قد أغوى زينب من قبل حتى أصبحت تحترف البغاء فى القاهرة وأنها لم تمت كما يعتقد . ويصمم عباس على الانتقام من شلبى ويصحبه فى قارب صغير فى يوم عاصف ويقلب عباس القارب ويمـوت الاثنـان .

تعيش نوال بعد ذلك فى رعاية ابراهيم ، ولكن أخاه أحمد لا يرحب الآن بالزواج منها لأنه عرف حقيقة أمها ، ويسافر وحده الى القاهرة . ويتقدم عامل آخر اسمه سالم (جمال الوحش) لخطبة نوال ولكنها ترفض . وهنا المفروض أن تكثر الأقـاويل حول ابراهيم ونوال فيضطر أن يتزوجها ويصحبها الى سـكن أخيه أحمد فوق سطح احدى عمارات القاهرة حين يفاجأ أحمد بالخبر . وفى الملاهى يخبر أحمد نوال بحقيقة أمها وبأنه رآها بعينيه فى القاهرة تجوب الطرقات فتنتحر نوال .



ابراهيم (يحيى شاهين) مع عباس (صلاح منصور)
وزوجته عزيزة (مديحة يسرى) قبل أن تختفى من سفاجه

هذا هو ملخص السيناريو كما شاهدناه على الشاشة . وسأذكر ، فيما يلى ، ملاحظاتى على بعض محاسن السيناريو ومآخذه ، ولا ادرى ان كان ينسب كل منها الى سيناريو يوسف جوهر ام الى التغييرات التى أجراها مخرج الفيلم سعد عرفه .

– الخط العام بهذه الصورة مفكك . اما أن يدور الفيلم حول حل الغموض وراء اختفاء زينب ، حتى يعرف عباس الحقيقة ويدبر طريقة الانتقام من شلبى . وهذا فى حد ذاته موضوع شيق يصلح لفيلم قائم بذاته . واما أن يدور حول انتشار حقيقة زينب من بداية الفيلم ووصولها الى سمع احمد وهل من الصواب عندئذ أن يحاسب نوال على تصرفات أمها . وهذا أيضا محور ممتاز لفيلم آخر قائم بذاته . أما أن ينقسم الفيلم قسمين متساويين تماما ، يروى هذه الحدوته أولا ، ثم يدخل فى تلك بعد ذلك ، فان هذا قد أفقد الفيلم توازنه وابعده عن استيفاء أى من الجزئين .

ويعود هذا الى أننا لا نؤمن بأن ناخذ فكرة بسيطة ونطورها حتى نصل بها الى نهايتها ، بل غالبا ما نحاول أن نقدم للمتفرج أشياء كثيرة فى فيلم واحد دون استيفاء .

– اعجبنى اختصار الحادث الذى أدى الى عاهة عباس ، والاكتفاء بلقطة داخل عربة الاسعاف خلال عناوين الفيلم ، ومشاهدة ساقى عباس وهو يعرج قبل مشاهدة وجهه . وأنا هنا أفترض أن مثل هذه التفاصيل الحساسة يرد ذكرها فى السيناريو مقدما ولا تترك لمرحلة التنفيذ .

– لقاء نوال واحمد بعد انتهائه من دراسته الجامعية لم يكن مناسبا لسنهما . كنت أتوقع مزيدا من المرح .

– تكرار ركوب قطار النقل بنفس الطريقة كان جميلا .

– موقف عباس من شلبى فى أثناء الحوار فى القارب ثم بعد أن عرف من حسنين الحقيقة كلها كان جيدا من الناحية الدرامية ، ولكنى كنت آمل استيفاء هذه العلاقة .

– الا يوجد فى سفاجة سيدات اطلاقا سوى نوال ؟ لقد شاهدنا مرة صديقتين لها تصطادان السمك فى لقطة واحدة فقط . أما كان الأجدر أن ترعى بعض سيدات سفاجة نوال فى محنتها بدلا من ابراهيم واخيه أحمد دون ظهور أى عنصر نسائى آخر ؟

– هل من المعقول أن تتخذ زينب من محطة اتوبيس السفر الى سفاجه مكانا لمزاولة نشاطها ؟ أم كان الأفضل أن تبتعد عن هذا المكان كلية لكى لا ينكشف أمرها ؟

– هل يصح أن نقطع السياق الدرامى لمدة خمس دقائق كاملة نتفرج فيها على رقصة كاملة من رقصات الفرقة الاستعراضية الغنائية التى زارت سفاجة فى ذلك الوقت ؟ لا يوجد سبب واحد يبرر هذا التصرف .

– فكرة الاعتماد على ظهور انفعالات احمد وهو يسترجع كلام نوال فى خطاباتها اليه فكرة بارعة . فهو يتوقف عن المشى مثلا عندما تنتهى الى سمعه جملة معينة أو يبدى تعبيرا معينا عند كلمة معينة وهكذا . هذا التصرف أفضل بكثير من مشاهدة احمد وهو يقرأ خطابات نوال بصوت مسموع مثلا ، أو أن يمسك خطابا بيده بينما نسمع صوت نوال تقرأه .

– هل مطعم العمال هو المكان المناسب لكى يطلب العامل سالم يد نوال من ابراهيم امام جميع الموجودين وبصوت عال ، علما بأن سالم كان يجلس فى طرف وابراهيم يجلس فى الطرف الآخر ؟

– لم نحس مطلقا بأقاويل الناس حول علاقة ابراهيم ونوال . كل ما لمسناه كان منحصرا فى سالم وحسنين وعامل آخر لا غير .

– جاء انتحار نوال غير متوقع بالمرة (اضف الى ذلك رداءة تنفيذ هذا المشهد) مما جعل المتفرج يخرج من الفيلم وهو يحس انه قد انضحك عليه ، وان هذا ليس حلا سليما للمشكلة .

الحوار : كتبه يوسف جوهر ايضا . من امتع أجزائه حوار عباس مع شلبى فى أثناء الموقف الشبيه بلعبة القط والفار ، بعد أن عرف عباس الحقيقة دون أن يدرك شلبى ذلك . وأذكر كذلك موقف احمد مع نوال وهو يهدىء من غضبها من ابيها ويقول لها : كل أب بيحب بنته ، بالرغم من أن عباس كان قد صفع احمد قبل ذلك مباشرة . لقد أعتمد جمال هذا الموقف على الحوار .

●

التمثيل : فاتن حمامة هنا فى دور نوال تقل فى أدائها عما كنا ننتظره لها من مستوى ، وخاصة بعد المستوى العالى الذى حققته فى فيلم « الحرام » . اننا لا نحس مطلقا أنها ابنة رئيس عمال ، وكانت فى أغلب المواقف تؤدى دورها بطريقة روتينية ، قلت فيها اللمحات البارعة . من المواقف التى ارتفعت فيهـــا فاتن الى مستوى فاتن حمامة موقفها مع ابيها قبل أن يخـرج لصيد السمك لآخر مرة .

اما عن جلال عيسى فى دور احمد فلم يخفف من وضعه الا ان فاتن حمامة لم تكن فى مستواها المتوقع ، والا لصعب عليه الأمر كثيرا . كان فى احسن حالاته وهو يتجاوب بانفعالاته مع صوت نوال فقط وكانه يسترجع جملا من خطاباتها . وكان فى اسوأ حالاته فى اللقاء الأول مع نوال بعد عودته الى سفاجة .

اما صلاح منصور فى دور عباس فقد قدم لنا دورا ناجحا هو اهم ما سيذكر عن هذا الفيلم فيما بعد . عالم آخر مستقل وكانه ينتمى الى فيلم آخر له صفات أسعد حظا . كان بارعا فى جميع المواقف دون استثناء ، وكان مقنعا وهذا هو الأهم . لن ننسى تعبير وجهه وتغيير نبرات صوته عندما كان قلقا داخل المنجم وهو يستفسر من زميله ابراهيم عما اذا كان أخوه أحمد سيطيل بقاءه فى سفاجة . انه يبلغ القمة عندما يبدا لعبة القط والفار مع المراكبى شلبى ويبدأ فى التلاعب بالكلام ، وعندما يبتسم باكثر من معنى ، وعندما تتغير ملامح وجهـه فى أثناء الرقص بالعصا بصورة تنبىء عن الشر المقبل . ان صلاح منصور يلفت أنظارنا بأدواره السـينمائية منذ فيلم « بداية ونهاية » وربما من قبل ذلك أيضـا ، وبما يحرزه من تقـدم مستمر . ان دوره هنـا فى فيلم الاعتراف يرشحه للفوز بجائزة التمثيل . وأنا لا أعتبر دوره هنا ثانويا بالرغم من انه ظهر فى النصف الأول من الفيلم فقط . لقد جعلنا صـلاح منصور نحس بانه بطل الفيلم دون منازع .

يشاركه فى الاجادة محمد توفيق فى دور حسنين بالرغم من قصر الدور . لقد عبر عن القلق على صديقه وتردده فى اسداء النصح اليه كأحسن ما يكون . ما امتع اللقطات التى جمعت بين صلاح منصور ومحمد توفيق .

وقام يحيى شاهين بدور ابراهيم الاخ الاكبر لاحمد فكان مفتعلا لم نحس مطلقا فى مواقف الحنان والعطف على نـوال الا بانه يفتعل الحنـان والعطف . أما مديحـة يسرى فى دور زينب وحسين اسماعيل فى دور السكير فقد قاما بدورين من أدوار الاكلشيهات الثابتة فى هذا الفيلم .

واخيرا بالنسبة للتمثيل كلمة اعجاب اوجهها الى احمد لوكسر الذى قام بدور المراكبى شلبى فـكان من أكثر أدواره اقناعا . والى الممثل الجديد جمال الوحش فى دور سالم الذى تقدم لخطبة نوال فقد كان منسجما فى أدائه بما ينبىء بمستقبل فى هذا النوع من الأدوار .

●

التصوير : لم يقم ضياء المهدى بتصوير افلام روائية طويلة الا منذ ثلاث سنوات فقط ، الا انه اكتسب خلالها خبرة طويلة قام فيها بتصوير ١١ فيلما كان أولها « الخيـــانة العظمى » لحساب التليفزيون العربى عام ٦٢ وكان آخرها « الحـرام » و « الجبل » و « الاعتراف » وهو بهذا يشق طريقه الى الصف الأول بين مصورينا السينمائيين . ومن لقطاته الموفقة فى هذا الفيلم مجموعة القوارب التى خرجت للبحث عن عباس وشلبى ومن بينها لقطة لشراع يحتجب ببطء خلف شراع مركب أخرى . وكذا لقطة جثة عباس داخل شبكة صيد والظلال تتحرك عليها كانما لتغطيها .

ومن أخطائه فى هذا الفيلم اللقطة التى وقف فيهـا يحيى شاهين يقول لفاتن حمامة « العصافير بيصبحوا على بعض » . لقد كان يحيى شاهين بعيدا ويرتدى عفريته غامقـة اللون وخلفه تماما باب مسكنه الغامق بحيث لم اميزه داخل الصورة مطلقا واعتقدت انه يتكلم من خارج الصورة ، الا عندما تحرك الى مكان آخر امامنا ولولا ذلك لما ظهر . وهذا خطأ من المصـور قطعا . ونفس الشىء فى لقطة سطح العمارة عندما عاد جلال عيسى الى مسكنه وكانت فاتن حمامة تنتظره هناك فلم نميزها مطلقا فى اللقطة البعيدة وبالتـــالى فلم نعرف سبب توقفـه ودهشته الا عندما بدت فاتن حمامة بعد ذلك فى لقطة أقرب . وهذا خطأ فى التصوير وفى توزيع الاضاءة . كما أن آخر لقطة فى مشاجرة ابراهيم مع سالم داخـــل المنجم لم تكن واضـحة بتـاتا .

●

التركيب : قام حسين عفيفى بمجهود يشكر عليه بالنسبة لامكانيات الفيـلم ، خاصة فى المشـــاهد التى تتطلب تأثيرات خاصة فى التركيب مثل مشهد رقصة عباس وبدئها بالقطع من لقطة بعيدة جدا الى لقطات قريبة متوســطة ثم الى لقطات قريبة مع تغيير ايقاع القطع . وكذا تركيب مشهد المشاجرة بين ابراهيم والعامل سالم داخل المنجم والقطع الى لقطات قريبة للموجودين وتعبيرات وجوههم . ولم أفهم السبب فى استخدام المزج بين اللقطات فى حالات لا تستدعى المزج مطلقا وكان يكفى فيها القطع ، كما حدث بين لقطـــات انتظار نوال على مائدة الطعام وجلوس أحمد على الصخرة يفكر والعودة الى لقطة نوال ثانية وهكذا . كان القطع هنا يكفى تماما . كما أعتقـد أن ضعف تأثير مشهد الانتحار يعود الى حد ما الى ضعف تركيبه .

●

الصوت : المسئول عنه نصرى عبد النور ، ويكفى أن أقول أن بعض الجمل كانت غير مسموعة . الا يوجد حل لهذه المشكلة الخالدة ؟ .

الموسيقى التصويرية : من وضع أندريا رايدر ، وهى من احسن ميزات هذا الفيلم ، بعد الأداء الممتاز الذى قام به صلاح منصور . من الجميل أن يهتم القطاع العام فى السينما بالموسيقى التصويرية ، فهى عنصر هام فى اضفاء الاحساس اللازم فى حالات التعبير المختلفة . لقد أضافت الموسيقى التصويرية هنا

كثيرا فى الاحساس بالقلق عندما تأخر عباس وشلبى فى البحر ، ومع لقطات المنتظرين على الشاطىء . وفى حالة التفكير عندما شاهدنا جلال عيسى داخل المترو . وحتى فى المواقف السعيدة عندما شاهدت فاتن حمامة قفص العصافير الجديد لأول مرة وعندما خرجت مع جلال عيسى الى الشاطىء . ولا ننسى الموسيقى المصاحبة لمديحة يسرى طوال الفيلم .

●

الاخراج : بما أننا ننسب الفضل الى المخرج فى حالة نجاح الفيلم فليس أقل من ان نوجه اليه اللوم اذا قصر الفيلم فى الوصول الى المستوى الذى كنا نتوقعه . ولا شك أن المخرج سعد عرفه هو المسئول عن الركاكة التى انتابت الفيلم من بدايته الى نهايته وأدت بالمتفرج الى عدم الاقتناع بما يدور أمامه .

ان سعد عرفه من مخرجينا المقلين فى عملهم ، فهذا هو خامس فيلم من اخراجه خلال أكثر من خمس سنوات . بدأنا نلتقى به كمخرج فى فيلم « لقاء فى الغروب » (مارس ٦٠) ثم فى « مع الذكريات » (فبراير ٦١) و « دنيا البنات » (أكتوبر ٦٢) و « حب لا أنساه » (ديسمبر ٦٣) وأخيرا « الاعتراف » (ديسمبر ٦٥) .

ويبدو من أفلامه السابقة أنه يميل الى كتابة السيناريو والحوار بنفسه وأحيانا القصة الأصلية أيضا وان كانت كلها تبدو متأثرة الى حد كبير بالسينما الأجنبية وبالاكليشيهات الثابتة . وأحيانا ما تصل هذه التوليفة الى قدر من الانسجام مثلما حدث فى فيلم « مع الذكريات » الا انها تظل بعيدة عن القلب دخيلة على بيئتنا لسبب أو لآخر .

وفى فيلمه الأخير « الاعتراف » يخطو خطوة الى الوراء اذ يضيع منه انسجام عناصر الفيلم ويفقد التأثير المطلوب على المتفرج .

ان التفاصيل الصغيرة هى التى تسبب اقتناع المتفرج بالعمل كله أو عدم اقتناعه . ومع تسلسل أحداث الفيلم نحس برداءة التنفيذ خطوة وراء أخرى . هل يقبل المتفرج أن يمسك أحمد يدى نوال بهذه الطريقة وهما طفلان وهى تسلمه قفص العصافير ؟ ألم يكن من الأصح أن ينظر حسنين الى المركب مواجهة عندما نراه خلال المنظار المكبر عند عودة ابراهيم وأحمد الى سقاجة وهو يقول « مراحب يا ابراهيم » ، لأن المنظار موجه اليه من المركب ؟ ألم يكن فى امكان المخرج أن يجعل اللقاء الأول بين نوال وأحمد عندما كبرا يبدو مناسبا لسنهما ؟ هل يطلب منا المخرج أن نصدق أن العامل المختص باشعال فتيل المفجرات داخل المنجم يشعل الفتيل أولا ثم ينادى على زملائه الأكثر عمقا داخل المنجم بمغادرة المكان مارين على المتفجرات فى طريقهم الى الخارج ؟ وذلك لكى يمهد لمشهد انقاذ ابراهيم لزميله عباس ! ! ! وهكذا تتتالى اللامعقولات واحدة وراء الأخرى . قد يقول البعض ان هذه تفاصيل صغيرة . وأنا أكرر أن هذه التفاصيل هى التى تخلق الكل ، خاصة فيما يتعلق بالانسجام والتأثير العام .

وهل يترك المخرج بطلة الفيلم تحرك أصابعها بهذه الطريقة وهى تبدى اشمئزازها من « المصقعة » التى أعدها أحمد ؟ وهل يترك المخرج مصمم المناظر ماهر عبد النور يقدم لنا ديكور مسكن رئيس العمال بهذه النظافة ، خصوصا المطبخ ؟ وهل .. وهل ..

وهل يجوز للمخرج أن يهمل تنفيذ مشهد انتحار نوال فى مدينة الملاهى الى هذا الحد ؟ اننا لم نميز اذا كان الأمر انتحارا أم أن نوال أغمى عليها مثلا . ان الأمر تم باستعجال وبدون تمهيد . لماذا لم يحاول أحمد أن ينقذها مثلا ثم تفلت منه ؟ لماذا .. و « لماذا » هذه لأننا لم نقتنع بأن ما شاهدناه يمكن أن يحدث على هذه الصورة .

ان الحسنات التى تضمنها تنفيذ هذا الفيلم يضيع وقعها الى جانب المآخذ الأكثر وضوحا خلال الفيلم جميعه .

●

الانتاج : ما زال الانتاج يفهم على أنه مجرد مسك دفاتر حساب الفيلم . واذا كان هذا هو مفهوم الانتاج السينمائى فى القطاع الخاص فلماذا لا تغير هذا المفهوم فى القطاع العام ؟ يجب أن يقوم المنتج بمهمة التوفيق بين اختصاصات الفنيين على اختلافهم . وأن يشرف على العمل كله ، وأن يوقف كل من يتخطى اختصاصاته أو يتمادى فى تهاونه بهذا العمل الجماعى . خصوصا أن المنتج فى هذا الفيلم هو حلمى رفله ، الذى كان يشغل المنصب الثانى فى الشركة العامة المنتجة للفيلم .

يجب أن نستفيد من تجاربنا وأن نتخذ الاحتياطات ضد الأخطاء التى تتكرر فى أفلامنا الواحد تلو الآخر . ان فيلم الاعتراف سيمر مر الكرام ، ولن يعلق بذاكرتنا منه بعد ذلك سوى أداء صلاح منصور فى دور عباس والموسيقى التصويرية التى وضعها أندريا رايدر .







كان عالم الكائنات يزخر بالملايين التى لا حصر لهـــا من الأفـراد ، ومع ذلك يبقى كل فـرد متميـــزا عن الاخر ولا يختلط الحـابل بالنـابل ، فان ذلك يرجع الى عوامل عديدة أولية فى تركيب الكائن ، فالحيـــوانات وحيدة الخلية تحمى نفسها بجدار واق يقيها من البيئة الخارجية كما يقيها من التميع بين أقرانها . وتتدرج وســـائل الفرد فى المحافظة على تميزه فى عالم الكائنات الحية ابتداء من جـــدار مقوى للجسم الى الأشواك والدروع حتى تتخـــذ فى الـــكائنات الراقية أساليب أكثر تعقيدا وأشد فاعلية .

غربة الجسم الحى :

لا يمكن للجسم الحى أن يحافظ على كيانه ازاء العالم المحيط به الحـــافل بالأعداء التى تتربص به الا اذا شـــعر بالغربة تجاه هذا العالم وتجاه الكائنات الأخرى التى تعيش معه وبجواره ، ولا يمكنه أن يحتفظ بذاتيته الا اذا تعرف على ما يناقض هـــذه الذات . اذا لم يشعر جسم الانسان بالغـــربة تجاه ملايين الميكروبات والفيروسات وغيرها التى تنتشر فى كل مكان لكان من السهولة بمكان أن تستعمر هذه الكائنات جسمه وتضع حـــدا لوجوده المستقل. فالاحساس بالغربة شرط للحياة فى هذا العالم، انه الاحساس الذى يدفـــع الجسم الى التوجس من الأعـــداء والاعداد لهم ومقاومتهم . وهذه الغربة لا تشمل الأجســـــام والكائنات المختلفة اختلافا كبيرا عن الجسم الحى فقط ولكنها تمتد أيضا الى أقرب الكائنات البيولوجية اليه . فلو حدث أن أدخل الى جسم انسان عضـو أو نسيج من فرد آخر بطريقـــة الزرع أو الحقن (مثل زرع الكلى أو أجزاء من الجلد ، أو نقل دم من شخص الى شخص) لتفاعل الجسم ضد الأعضاء والمواد التى اقتحمت عليه مجاله ولا يهـدأ للجسم بال حتى يلفظ كل غريب عنه ويحطمه وهذا هو السبب الأهم فى الفشل المتـــكرر لعمليات زرع الأعضاء فى الانسان ، فالجسم فى شـــعوره بذاته وبغربته لا يقبل أى تدخل من ذات أخرى .

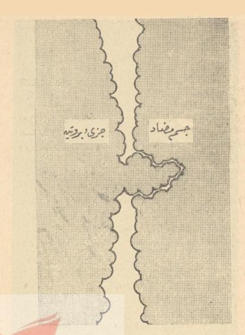
جهاز المنازعة :

ان الجهاز المسئول عن الشعور بالغربة هو جهاز المناعة الذى يكون أحد الأجهزة الأساسية فى الجسم ووســـائله فى الدفاع والهجوم تعتمد على خلايا بذاتها وعلى افرازت من خلايا أخرى تسمى الأجسام المضادة Antibodies وهى عبـــارة عن بروتينات مصـــلية Serum Proteins من نوع الجلوبيولين Globulin وتتمتع بخواص عديدة تجعلها من أرقى أسلحة الدفاع عن الجسم ، فهى متخصصة أشد التخصص لا تتحد الا مع الجزيئـات التى تثير افرازها ، فالجسم المضـاد لميكروب الدفتريا لا يتحد ولا يشل الا ميكروب الدفتريا وحـده بل انه يوجد لكل ميكروب اكثر من جسم مضاد واحـــد ، فلميكروب التيفود مثلا ثلاثة أنواع من الاجسام المضـــادة على الأقل وكل جسم مضاد من هذه لا يتحد الا مع الجزء الموجه ضده فقط ، فالجسم المضاد مثله مع عدوه مثل المفتاح بالنسبة للقفل . فكما أنه يوجد مفتاح خاص لكل قفل فانه يوجد جسم مضاد لـــكل عدو (راجع الرسم) .

فماذا يفعل الجسم حين يواجه بتسلل عدو أو جسم غريب عنه ؟ وخصوصا اذا كان قد تعرض له من قبل وله به خبـرة سابقة ؟

أولا : تتعرف الخلايا المختصة فى جهاز المنـــاعة على وجود تركيب كيمائى يختلف عن تراكيب الجسم الأخرى التى اعتـادت عليها .

ثانيا : ترسل هذه الخلايا الاشارات اما مباشرة واما عن طريق آخر غير معروف الى خلايا أخرى تقوم فى الحال فى مدى لا يزيد عن أربعين دقيقة بصـــناعة أجسام مضادة خاصة بهذا التركيب تكاد تكون صورة له فى مرآة أى صورة عكسية .



جزء من جزئ جسم مضاد يلتحم مع جزء من جزيء بروتين ويلاحظ أن البروز الموجود فى جزيء البروتين يقابله انبعاج مساو له تقريبا

ثالثا : تسرى هذه الأجسام المضادة مع الخلايا الأخرى الى مكان اقتحام هذا الجسم الغريب ، وتلتحم الأجسام المضادة به فان كان سما أبطلت مفعوله وان كان ميكروبا شلت حركته والتفت حوله وان كانت جزيئات ذائبة رسبتها .

رابعا : اذا كان الجسم الغريب كبير الحجم نسبيا مثل الميكروبات أو الفيروسات فان خلايا أخرى خاصة بالمناعة أيضا تنطلق فى أثره وتلتهمه حتى تحد من خطره وكثيرا ما تموت تحت تأثير ما تلتهمه .

الشعور بالالفة أو تعارف خلايا المناعة :

ان خلايا المناعة تمتلك قدرة عجيبة على عمل أى جسم مضاد ضد أى جزىء من البروتين ومتى تكونت الأجسام المضادة فانها تبحث عن ضدها فى أى مكان وتتحد معه فان كان جزءا من خليه فانها تدمر هذه الخليه فى سعيها وراء قرينها ، وان كان مولد الجسم المضاد يكون جزءا من جدار الخلية مثل الكرة الدموية الحمراء فان الجسم المضاد باتحـاده مع مولده Antigen الموجود بجدارالخلية يؤدى الىتكسير هذه الخلية فمثلا اذا أدخلنا كمية من الكرات الدموية الحمراء فى دم شخص يحمل أجساما مضاده ضد بعض مكونات هذه الخلايا فالنتيجة تكون تكسير الجدار المحيط بهذه الخلايا وخروج الهيموجلوبين الذى يكون المادة الرئيسية داخل هذه الخلايا .

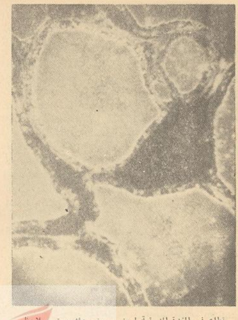
فاذا كان الشعور بالغربة لازما للجسم لكى يحافظ على كيانه ويرد كيد أعدائه محافظا فى ذلك على ذاته ، واذا كانت خلايا جهاز المناعة هى ساعده الايمن وسلاحه البتار وهى المتحفـزة دائما الباحثة فى كل وقت عن أى عدو ، فما الذى يمنع خلايا المناعة من مهاجمة أجزاء الجسم الأخرى وهى مكونة من مواد بروتينية قادرة على اثارة انتاج أجسام مضادة ، لماذا يتفاعل جهاز المناعة ضد كرات دم حمراء ماخوذة من أخ الى أخيه ولا يتفاعل ضـد كرات دم الجسم ذاته فى الأحوال العادية ، لماذا تتفاعل خلايا المناعة فى الأم أحيانا ضد الجنين الموجود داخل رحمها فتكسر كرات دمه وغالبا ما تقضى عليـه فى المرض المعـروف باسم Erythroblastosis fetalis ولا تهاجم هذه الخلايا كرات دم الأم نفسها . واذا كانت هذه هى قدرات هذا الجهاز الرهيب على التدمير وعلى الحاق الضرر بالمـواد البروتينية التى تكون الجزء الأساسى من المادة الحية فلا بد لهذا الجهاز أن يشـعر بالألفة تجاه مكونات الجسم الذى يقوم بحراسته ، لابد لهـذا الجهاز أن يشعر بالذات كما يشعر بما يناقض هذه الذات بل ان معرفته بذاته وذات أنسجة جسمه لابد أن تسبق شـعوره بالغربة ، لابد لـكلب الحراسة أن يميز بين أصـحاب المنزل والغرباء .

ان العملية التى تؤدى الى احساس خلايا المناعة بالألفة تجاه ذات الجسم وفكرة ألفة الجهاز المناعى لمكونات هذا الجسمبالرغم من بساطتها قد ظلت أمدا طويلا بعيدة عن أذهان العلماء والأطباء الدارسين لطرق المناعة وأساليبها ، لم تخطر هذه الفكرة على بال أحد من المهتمين بالمناعة لمدة طويلة ، ولم تؤرق خيال أى باحث طيلة فترة من الزمن تقـرب أو تزيد عن ثمانين عاما من البحث والاستقصاء فى المناعة ، ولم يكن هذا الوضع ظاهرة عفوية أو نادرة الحدوث فى تاريخ العلم وانما يمكن تفسيرها على أسـاس أوضاع الطب بنفسه فى علاقته بالمجتمع .

المناعة والأمراض المعدية :

فى أواخر القرن الماضى وأوائل القرن الحالى كانت المشـكلة الأساسية التى تواجه الطب كما كانت منذ القدم هى مشـكلة الأمراض المعدية ، مشكلة الأمراض الناتجة عن اقتحام الميكروبات والفيروسات للجسم الانسانى ، وفى هذا الوقت كانت وسـائل الطب عاجزة عن علاج هذه الأمراض علاجا حاسما أو حتى علاجا مخففا ، فالطاعون يفتك بعشرات الآلاف والكوليرا والدرن والتيفود والدفتريا تبيد البشر ، بل ان هذه الأمراض قد تضاعف خطرها فى نهاية القرن الماضى بسبب ازدحام وتكدس السـكان نتيجة للثورة الصناعية فى ذلك الوقت .

ولما لوحظ أن من يصاب ببعض الأمراض المعدية مثل الحصبة أو الجدرى لا يصاب بها مرة أخرى وعرف أن السر فى هـذه الظاهرة هو أن خلايا الجسم المصاب تفرز أجساما مضادة تقف حائلا أمام اقتحام الفيروسات أو الميكروبات للجسم وتقتلها قبل أن يستفحل خطرها ، التفت الأطباء والعلماء الى دراسة هـذه الظواهر ووسـائل تطبيقهـا فى وقاية الانسـان تجـاه الأجسام الغريبة عنه . وتركز الاهتمام عـلى هـذا الجـانب



نطاع فى الغدة الدرقية لمريض بمرض هاشيموتو ويلاحظ الخطوط المضيئة حول الخلايا وفى داخلها التى تمثل الأجسام المضادة لهذه الخلايا المتحدة معها

من وظائف جهاز المناعة ولم يكن فى التصور سوى قدرته على التفاعل ضد الأجسام الغريبة وأصبحت أى محاولة للافلات من هذا النمط من التفكير ـ ان أمكنت ـ غير قادرة على لفت نظر جمهرة العلماء والباحثين فالنظريات خضعت للاحتياجات وفرضت المشاكل العملية للطب والصحة الاتجاه والمسار وظل علم المناعة خاضعا ومجرد ذيل لعلم البكتريولوجيا وتنافست المعامل المختلفة فى تحضير الامصال من مختلف الحيوانات ، ودار البحث عن الوسائل التى تؤدى الى زيادة افراز الاجسام المضادة للميكروبات وسمومها وحضرت أعداد لا حصر لها من الامصال فهذا مصل ضد الدفتريا وذاك ضد التيفود وثالث ضد الدرن. وكانت دراسة المناعة بهذه الصورة هى محط أمل كل الباحثين.

النكسة :

وظل الحال على هذا المنوال حتى أربعينات هذا القرن حين اكتشف البنسلين وتلاه مضادات الحيوات الأخرى الستربتوميسين والتتراسيكلين والكلورامفنيكول وغيرها وقد احدثت هذه العقارات ثورة كبيرة فى الطب وغيرت الاوضاع الطبية تغييرا جذريا لانها كفلت حل الجزء الاكبر من المشكلة العلاجية للامراض المعدية ، ولم يعد الاطباء فى حاجة للاجسام المناعية لعلاج أغلب الأمراض الميكروبية وبسرعة أصبح العلاج بالامصال فى خبر كان . وكان من الطبيعى أن تميد الأرض تحت قدمى علم المناعة وأن ينتزع من على عرشه فان جرعة واحدة من البنسلين فى ذلك الوقت كانت تفعل من السحر ما تعجز عنه مئات السنتيمترات من الأمصال ، وفقد علم المناعة بالصورة التى وجد بها شرطا أساسيا من شروط وجوده ودخل فى طور النكسة والاهمال الذى استمر فترة من الوقت امتدت حوالى عشر سنوات حتى هيىء له أن يقال من عثرته على يد العالم الاسترالى ماكفرلان برنت .

Burnet, F. M.,

اكتشاف الوجه الآخر من المناعة :

من خصائص العقل الواعى والأصيل فى العلم كما فى أى مجال آخر أن يسأل أسئلة محيرة وأن يتحرر من الأنماط الفكرية السائدة فى عصره وأن يفكر بطريقة تختلف عما يفكر به الناس ويرى ما لا يرونه وبذلك يمكن أن يقوم الفكر بتطوير العلم وأن يدفعه الى الامام ويفتح أمامه آفاقا لا حصر لها ، ويرجع الى برنت فضل قلب السؤال المعتاد : لماذا يشعر الجسم بالغربة تجاه البروتينات الخارجية ؟ الى : لماذا يحس الجسم بالالفة تجاه بروتيناته الذاتية ؟ وبذلك كان هو أول من لفت النظر الى المظهر الآخر لعملية المناعة فوسع بنظرته آفاق علم المناعة واغناه، وبالرغم من أن نظريته الجديدة التى وضعها لتفسر السبب فى عدم تفاعل خلايا المناعة ضد ذاتها قد ثبت خطأ الجزء الاكبر منها فان الحماسة والحمية التى ثارت فى الوسط العلمى نتيجة لعرضه هذه الفكرة البسيطة قد فاقت كل ما كان متوقعا . وهذا يرجع أيضا الى واقع المشاكل التى يواجهها الطب اليوم ، فكما أن مشاكل الأمراض الميكروبية والمعدية قد فرضت اتجاها معينا على دراسة المناعة فى الحقبة الماضية والتى سبق ذكرها ، فان بعض المشاكل الحالية التى يواجهها الطب قد استوجبت اتجاها آخر فى علم المناعة .

منذ مدة تقرب من عشرين عاما حلت المشاكل الفنية والتكنيكية فى عملية زرع الأعضاء الخارجية فى جسم الانسان وأصبح بالامكان وصل الشرايين والأوردة والأعصاب المتقطعة دون أن تتأثر وظائف الأعضاء التى تغذيها هذه الأوعية وأمكن ابقاء المرضى فترة طويلة تحت تأثير المخدر دون ضرر ملحوظ مما سهل اجراء العمليات التى تستغرق وقتا طويلا وأصبح الطريق مفتوحا من الناحية الفنية أمام اجراء عمليات نقل الكليات والرئات وغيرها ولكن للاسف ثارت العقبة الكأداء ، فالجسم المنقول اليه عضو من الخارج يشعر بالغربة الشديدة تجاه هذا العضو فتتفاعل خلايا المناعة ضده بشدة ولا يهدأ لها بال حتى تكون قد قضت عليه فالتهمته الخلايا الملتهمة وحطمته الأجسام المضادة وتنعكس هذه المعركة الضارية على حالة المريض نفسه التى تزداد سوءا بدلا من ان تتحسن وبهذا فشلت أغلب المحاولات المبكرة لزرع الأعضاء ووضعت المشكلة أمام العالم الطبى لحلها وبذلك انتقل هذا الحل الى يد دارسى علم المناعة فمشكلة زرع الأعضاء هى مشكلة المناعة حتى وقتنا هذا ، وكان على العلماء أن يشلوا هذا الاحساس بالغربة من جانب خلايا المناعة ويحل محله بالتالى شعور بالألفة وهكذا انتقل الاهتمام من جانب الشعور بالغربة للجهاز المناعى ووسائل تذكية هذا الشعور وزيادة انتاج الأجسام المضادة الى الجانب المعاكس تماما ، ان باحثى المناعة مشغولون فى الوقت الحاضر باحباط المناعة لا بتشديدها لذا كان من الطبيعى أن تجد صيحة برنت آذانا صاغية وتلقى نظريته ترحيبا كبيرا فقد عكست بطريقة غير مباشرة المشاكل الملحة التى يواجهها علم المناعة اليوم .

فشل معرفة الذات :

لقد كانت هذه الأفكار المضيئة لهذا الجانب المهمل من وظيفة خلايا المناعة هى التى فتحت الطريق لاكتشافات أخرى ولتفهم أدق لكثير من العمليات المرضية للجسم . فما دامت هناك وظيفة طبيعية للتعرف على الذات اى لتعرف خلايا المناعة على مكونات جسمها فمن الممكن أن يحدث اختلال فى هذه الوظيفة ، فالمرض ليس سوى الظاهرة التى تنشأ عن اختلال وظائف الأعضاء المختلفة أو تركيبها أو الاثنين معا . فماذا يحدث حين تختل وظيفة التعرف على الذات من جانب خلايا المناعة ؟ ماذا يحدث حين لا تستطيع خلايا المناعة أن تفرق بين ذواتها والذوات الأخرى المناقضة ؟ ماذا يحدث حينما تتمرد خلايا المناعة وتشعر بالغربة تجاه نفس ذاتها وتعاملها معاملة الأعداء ؟ - فى هذه الحالة تقوم خلايا المناعة بتوجيه الأجسام المضادة والخلايا الملتهمة وغيرهاالى أنسجة الجسم وأعضائه المختلفة ، وبالضبط كما تفعل خلايا المناعة الطبيعية غير المريضة ضدالميكروبات والفيروسات والأعضاء المزروعة من خارج الجسم فان هذه الخلايا المتمردة تقوم بنفس الدور وانما ضد أعضاء الجسم نفسه . فهى تفترض فى بعض مكونات الأنسجة أعداء وهميين لابد لها من القضاء عليهم . وتقوم المعارك فى الجسم الأخ يهاجم أخيه ويقضى عليه وهذا أشبه ما يكون بالحرب الأهلية البيولوجية .

وكان أول مرض يكتشف فيه مثل هذا الاختلال فى وظيفة المناعة هو المرض المعروف باسم مرض هاشيموتو Hashimoto's Disease وهو مرض التهابى يصيب الغدة الدرقية وتظل عملية الالتهاب مستمرة فى نسيج الغدة حتى تموت أغلب الخلايا العاملة فيها ويحل محلها نسيج ليفى لا يستطيع القيام بالوظائف الهامة التى كانت تقوم بها الغدة أصلا وعندئذ يصاب المريض بأعراض نقص افراز الغدة الدرقية وبالرغم من أن هذا المرض قد عرف منذ مدة طويلة فان السبب الكامن وراء حدوثه ظل مجهولا ، فلم يمكن عزل أى ميكروب أو فيروس من الغدد اصابة به يجوز أن يكون هو المسئول عن عملية الالتهاب . وفى الخمسينات اكتشف بعض الباحثين فى دماء المرضى المصابين بهذا المرض على الأقل ثلاثة أنواع من الأجسام المضادة أحدها موجه ضد الثيروجلوبيولين Thyroglobulin وهو أحد هرمونات الغدة الدرقية والنوع الثانى موجه ضد بعض الأعضاء الداخلية لخلايا الغدة الدرقية والثالث موجه ضد جدار هذه الخلايا وتتابعت التأكيدات لهذا الاكتشاف بعد ذلك وأمكن تقليد مثل هذا المرض فى الحيوانات المعملية بحقنها فى العضلات بأجزاء من الغدة الدرقية وأثبت أيضا أن مصل المرضى المصابين بهذا المرض يمكن أن يسمم ويوقف نمو خلايا الغدة الدرقية المزروعة Thyroid Cell Culture وهكذا أصبح من المؤكد تقريبا أن هذا المرض هو نتيجة لتفاعل خلايا المناعة ضد نسيج الغدة الدرقية ، نتيجة لتمرد بعض الخلايا على ناموس الجسم وافرازها للاجسام المضادة التى تدمر خلايا الغدة الدرقية وتسهل مهمة الخلايا الملتهمة فى التهام الضحية واحلال النسيج الليفى محلها وهكذا يكون هذا المرض هو نتيجة لانعدام الألفة بين الجهاز المناعى والغدة الدرقية . ولحسن الحظ فان تمرد الخلايا المناعية فى هذه الحالة لا يصيب سوى نسيج واحد ولا تتوجه الأجسام المضادة الا الى عضو واحد هو الغدة الدرقية . وبذا يمكن علاجه بنجاح وتلافى اضراره بتعاطى خلاصة الغدة الدرقية بالفم .

ولكن هناك مجموعة أخرى من الأمراض كان يعرف أن بينها علاقة ما سواء فى باثولوجيتها أو فى اشتراكها فى بعض الأعراض الاكلينيكية ولكن السبب فى حدوثها لم يكن معروفا بالضبط وانما كانت هناك عدة نظريات تحاول أن تلقى ضوءا على سببها ولم تستطع احدى هذه النظريات أن تثبت صحتها على النظريات الأخرى وهذه الأمراض هى الحمى الروماتزمية Rheumatic Fever التهاب المفصلات الشبيه بالروماتزمى Rheumatoid Arthritis الذئبة الاحمرارية المتناثرة Disseminated Lupus Erythematosus الجلد المتصلب Scleroderma الالتهاب العضلى الجلدى Dermatomyositis التهاب الشرايين العقدى المتعدد Polyarteridis Nodosa وقد أطلق عليها كمجموعة أمراض النسيج الضام Collagen Diseases لأنها تشترك فى اصابة النسيج الضام وفى بعض الاعراض والظواهر الأخرى منها :

١ - تسير هذه الأمراض مسارا مزمنا أو تحت الحاد (باستثناء الحمى الروماتزمية) فتظل العملية المرضية فعالة فى الجسم حتى يقضى على المريض فى وقت يطول أو يقصر حسب المرض نفسه .

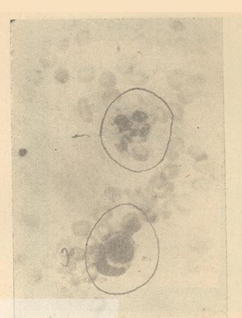
٢ - تتميز بوجود رد فعل عام فى الجسم بخلاف الالتهابات الموضعية مثل ارتفاع درجة الحرارة الانيميا فقدان الوزن وغيرها من أعراض التسمم الداخلى فى الجسم .

٣ - توجد فيها بنسب تتفاوت حسب المرض ظاهرة الذئبة الاحمرارية وذلك فى دماء المرضى .

٤ - يوجد بدماء أغلب المرضى بروتينات غريبة من نوع الجلوبيولين أى من نوع الأجسام المضادة لا توجد فى دماء الأصحاء .

ظل السبب فى هذه الأمراض مجهولا حتى اكتشف فى دماء المرضى بجملة من هذه الأمراض أجسام مضادة موجهة الى أنسجة مختلفة من أنسجة الجسم وحينئذ بدأ أن السر فى هذه الأمراض قد قارب على التكشف وربما كان نتيجة لفشل معرفة الذات .

وقد درس مرض الذئبة الاحمرارية دراسة مستفيضة من الوجهة المناعية وهذا المرض يصيب البالغين وخاصة النساء بين سن العشرين والثلاثين ويتميز بأن عضوا واحدا لا يفلت من الاصابة فيه فيصاب المريض بالتهاب فى العضلات والمفصلات والقلب والرئتين والكليتين والشرايين المختلفة ويظل المرض ينشب أظفاره فى المريض حتى يقضى عليه فى مدة لا تزيد فى المتوسط عن سنتين وقد عرف أن السبب فى الغالب يرجع أيضا الى تمرد خلايا المناعة وفقدانها القدرة على التمييز وعلى معرفة الأنسجة الذاتية فتتوجه بكل قدراتها وامكانياتها بالاغارة على أنسجة الجسم المختلفة بحثا عما توهمته من عدو وأينما وجدت ضالتها فى أى خلية من خلايا الجسم دمرت هذه الخلية فى عملية اتحادها مع ضالتها ، ان المرض يتميز بالشمول فى هذه الحالة على عكس مرض هاشيموتو . فما من نسيج يخلو من الاصابة فى



ظاهرة الذئبة الاحمرارية L.E. phenomenon تلاحظ كرة دموية بيضاء طبيعية (ا) وفى داخلها نواتها ذات اللون الداكن وعلى اليسار تلاحظ كرة دموية بيضاء(ب) وقد امتلأ فراغها بالمادة النووية التى التهمتها من خلايا أخرى وهذه الخلية مريضة نتيجة تعرضها لمصل أحد المرضى المصابين بمرض الذئبة الاحمرارية

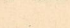
مرض الذئبة الاحمرارية بينما يقتصر الاصابة فى مرض هاشيموتو على الغدة الدرقية وحدها .

وقد وجد فى دماء المرضى بمرض الذئبة الاحمرارية ظـــاهرة عجيبة وهى المسماة بظاهرة الذئبة الاحمرارية فقد اكتشف أنه اذا وضع قليل من مصل المريض على مجموعة من الخلايا الدموية البيضاء الطبيعية المأخوذة من شخص سليم تماما (وهى تكون جزءا من جهاز المناعة) وجد أن هـــذه الخلايا تنقلب من خلايا طبيعية الى خلايا منحـــرفة فتهاجم الخلايا الأخـــرى وتلتهم بروتينات النواة فيها (راجع الصورة) ويصـــبح لديها نهم لكل بروتين نووى وهذه ظاهرة عجيبة حقا فالخلايا تفرز مادة تجعلها قادرة على أن تأكل نواتها هى أيضا ولكنها ان أضرت بنواتها هى ماتت بسرعة ، فالخلية تنتحر . وفى هذا المرض ينتحر الجسم ككل فالخلايا المتمردة تظل تهاجم أنســجة الجسم حتى تستنفد قواه وتنهى وجوده وبالتالى وجودها هى .

وعلى التوالى وجدت أمراض عديدة الشبه فى وجود أجســـام مضادة غريبة تلعب دورا هاما فى احداث المرض مثل تليف الكبد والتهاب البنكرياس والأنيميا الخبيثة وغيرها .

العلاقة بين تمرد خلايا المناعة والسرطان :

ويبدو أن تمرد خلايا المناعة ليس هو التمرد الوحيـــد الذى يمكن أن يصيب خلايا الجسم فكل خلايا الجسم قابلة للتمرد على نظامه الداخلى وقوانينه : خلاياالامعاء والثدى والبروستاتا والجلد وغيرها فحين تتمرد الخلايا على المستوى الوظيفى فقط تنتـــج أمراضا مثل الذئبة الاحمرارية أو مرض هاشيموتو ولكن حينما تتمرد على المستوى الوظيفى والتركيبى معا فانها تنتج السرطان فالخلية السرطانية هى خلية تكتشف فجأة أن شيئا لم يعــد يربطها بالجسم الذى تعيش فى كنفه وتتوقف حياتها على مقـــدار ترابط هـــذا الجسم وســـيادة النظـــام فيه ، فتصـــاب الخلية بالأنانية المطلقة وتظل تكرر ذاتها وتنقسم بلا حدود أينما حملها الجسم فهى تنقسم وتنقسم وفى الغالب لا يكون لها وظيفة سوى الانقسام .



مسرحية آخر السهرة

مسرحية من فصل واحد

بقلم فتحي رضوان

يرفع الستار ، عن قاعة مسرح تضم عددا كبيرا من النظارة يصفقون ويصيحون ، ويدقون الارض بأقدامهم ، والستار أمامهم مسدل . ثم لما يشتد التصفيق ، يخرج شاب دون الخامسة والعشرين ، يبدو عليه الارتباك لانه يواجه الجماهير لاول مرة . ويتعالى التصفيق والهتاف . ويتضح بسهولة أن هذا الشاب هو مؤلف المسرحية التى كانت تعرض ، والتى أسدل عليها الستار .

الجمهور — **نريد المؤلف ! نريد المؤلف !**

متفرج من أعلى المسرح — **نريد المؤلف البطل .**

تصفيق شديد

أحد المتفرجين يقف على مقعده — **أيها السادة ! لقد شهدنا الليلة مسرحية خالدة . ومؤلفها يستحق أن يرفع على الأعناق .**

التصفيق يشتد
والجمهور يضرب الارض
ضربات موزونة متكررة

متفرج يطل برأسه من أحد البناوير — **لماذا لا يسالون عنا . نحن لن نترك المسرح حتى نرى المؤلف .**

آخرون من هنا وهناك — **تمام ! لك حق ! نريد المؤلف .**

يفتح الستار قليلا ، قليلا
فيسود المسرح شيء من الهدوء
ثم تبقى خشبة المسرح
خالية ثم يظهر على المسرح
من باب بعيد ، المؤلف
يتعثر فى خطاه ، فيشتد
التصفيق والصياح
والضرب بالأقدام .

المؤلف — (فى صوت غير مسموع ومتقطع) . **أيه .. أيها .. السيدات .. السادة .. الآنسات ، حضرات .. حضراتكم .. أرجوكم .**

أصوات مختلفة — **ارفع صوتك .. اقترب من المقدمة .. اسكتوا .. نحن لا نسمع شيئا .. الصمت .. الصمت .. كفى صراخا .. دعونا نسمع .**

المؤلف — (محاولا الكلام) **أنا لا أعرف .. أيتها السيدات ، يا سادة ، حضرات .. حضرات الآنسات .**

الجمهور أكثر هدوءا .

أحد المتفرجين — **أيها البطل لك تهانينا .**

أصوات مختلفة — **اسكت .. اسكت انت .. دعه يتكلم .. نريد أن نسمع .**

المؤلف — **اخوانى .. أنا .. انا لا اعرف كيف .. صدقونى انى لا أعرف كيف أتكلم .. كيف اشكركم .**

ضحك وصراخ وتصفيق
أناس تقف ، وآخرون

يلوحون بالايدى .
وفريق ثالث يتكلم بعضه
مع بعض فى عصبية .

المؤلف ـ (اكثر ثقة ، وصوته أعلى من قبـل) **المؤلف الذى يكتب ، لا يكون بالضرورة خطيبا ومع ذلك دعونى اتكلم .. ان صوتى ضائع .**

الجمهور يدعو بعضه بعضا
الى السكوت .. « هس !
« سمع ! دعونا نسمع » ! .

المؤلف ـ **حسن .. أستطيع الآن ، أن أتكلم . الواقع اننى فى قمة السعادة لا لأن مسرحيتى نجحت ، فهذا امر يدعو الى السرور ، ولكن أن يكون نجاحها مقرونا باعجابكم بها ، بالكلام الذى قلته فيها ، فهذا امر عظيم حقا . صدقونى انى لم أكن أتوقع هذا ، ولا شيئا منه .**

احد المتفرجين ـ (يقف على مقعـده ويخطب) **أيها المؤلف العظيم ، نحيى فيك صراحتك . نحيى فيك شجاعتك . نبشرك بالخلود .**

المؤلف ـ (مقاطعا) ـ **الخلود ! الخلود ! دفعة واحدة ، هذا كثير .. ومع ذلك ما هو الخـلود . أنتم تعرفوننى الآن ، ولا يجوز لنا أن نختلف أو أن يقوم بيننا سوء تفاهم . دعونا من الخلود ، ومن هذه الألفاظ الكبيرة ، فانا عدوها .**

يقف ثلاثة فى أركان مختلفة من المسرح
ويتكلم كل منهم منفعلا ملوحا بذراعيه
فى الهواء بشدة

المؤلف ـ **هل أفهم انكم تريدون أن تخطبوا انتم .. لا مانع عندى .. ولكن انا هنا تنفيذا لأمركم .. فاذا كنتم قد غيرتم رأيكم ، فاذنـوا لى بأن أذهب الى بيتى .. وحسبى اليوم هذا النجاح العظيم .**

ضحك عال ، وقهقهة
وتصـفيق .

أحد المتفرجين يصعد الى المسرح فى عصبية وانفعال ويعانق المؤلف ثم يوجه الكلام الى الجمهور بصوت غليظ شـديد . يتناسب مع ضخامة قامته ، وتكوينه الذى يشبه تكوين جسد مصارع ـ « **أيها السادة اسكتوا والا حطمت لكم هذا المسرح على رءوسكم . دعوا الرجل يتكلم . لقد طلبناه فلبى طلبنا .. فدعونا نسمعه** » .

يعود الى عناقه
يحاول الصعود الى المسرح شابان
او ثلاثة ، فيمسك بهم المتفرج
الواقف على المسرح ، ويطوح أجسادهم
الى الصالة الواحد بعد الآخر ، وسط
تصفيق وصفير وضحك ، وهرج شديد

المتفرج ـ (يتجه الى المؤلف) ـ **تفضل .. تكلم . اسـمعنا صوتك .. شنف آذاننا بحكمك الرائعة ..**

يعانق المؤلف للمرة الثالثة طويلا

والمؤلف يحاول التخلص منه
بصعوبة ، وهو يشعر كانه سيختنق

المؤلف ـ (وهو ينسق ثيابه التى اضـطربت بعد محاولتـه الافلات من ذراعى المتفرج العجيب) **سأتكلم .. اقسم لكم انى سأتكلم ولكن ارجو شيئا من الهدوء .**

الجمهور : « هس .. سمع ..
نريد أن نسمع .. كل شخص
فى مكانه » .

المؤلف ـ **شكرا ..** (يهز رأسه) **والله لست أدرى ماذا أقول (صمت) ضاعت الأفكار من رأسى .. حسنا .. أريد أن أقول ان اعجابكم بمسرحيتى . لا أقول المتواضعة فأنتم تعلمون ما اذا كانت متواضعة أو جليلة ، يدل على تحول هائل فى مجتمعنا .. فالعادة اننا نكره أن نعترف بعيوبنا . نكره الذى يذكرنا بها وهذه المسرحية بالغت كثيرا فى قسوتها .. قالت لكم ما يجرى فى حياتكم ، بغير لف وبغير دوران .. ومع ذلك اعجبتكم وهذا غريب ! غريب جدا !**

أحد المتفرجين ـ **مسرحيتك هذه واقعية يا حضرة المؤلف ؟**

المؤلف ـ **صدقنى انا لا اعرف ما هى الواقعية .. انا لا افهم كثيرا فى هذه المذاهب .**

أحد المتفرجين ـ (فى بنوار) **بوصفى ناقدا اقول لك انه لا يوجد من يعرف**

جمهور ساخط !
« اجلس .. اسكت » .

المؤلف ـ **انا نقلت ما رأيت ، وما سمعت . نفس الكلام الذى نقوله .. نفس الدناءات الصغيرة والمكائد الوضيعة والوشايات والأكاذيب والمبالغات والأوهام والمخاوف . لا شأن لى بالجرائم ، جرائم القتل والسطو وهتك الأعراض لا تهمنا . لا تهمنى أنا .. لأنها قليلة القيمة أو عديمة القيمة . ضابط الشرطة الذى يجلس هناك لا يوافق ، ولكن كل اختصاصه . اختصاصى انا .. الأشياء التى لا ترى ..**

شاب يقف فى وسط الصالة ـ **هذا هو المذهب الطبيعى .. انه مذهب « زولا » .**

الجمهور يصرخ : « **اجلس .. اقعد اسكت .. انزل** » .

المؤلف ـ **المذهب ؟ أى مذهب ، ماذا قال ؟ طبيعى . صدقونى انى اجهل هذه الرطانة .. الجرائم من اختصـاص البوليس والنيابة .. أما مؤلف المسرح ، فهـو الذى يجرى وراء هذه الأمور الصغيرة ـ هنا مملكته . هنا ميدان عمله . ولو كان صريحا وشجاعا ، لكان أنفع لنا من مكتشفى الميكروبات ومن أبرع الأطباء .**

سيدة عجوز متصابية ـ **أيها الشاب ! لماذا تضيع فضلك .. ان المسرحية ثمرة خيال رائع .**

المؤلف ـ **صدقينى .. انى لم أتخيل .. لا فضل لى .. أنـا مجرد ناقل .. انقل بلا تحريف ، بلا اضافة .. انـا**

مصور . هذه صورتكم اقدمها اليكم . بضاعتكم ردت اليكم .

بعد فترة وجوم وصمت
الجمهور يعود الى التصفيق
وبعض الافراد يهتفون « ليحيى الكاتب الامين » .

المؤلف – (يهز كتفيه) امر عجيب ان تحوز هذه المسرحية رضاءكم .. فهل غيرتم رايكم فيها بعد ان قلت لكم بصراحة ان هذه صورتكم ، صورتكم أنتم ؟ هل تسمعون؟ صورتكم أنتم !..

متفرج – على كل حال هى مسرحية .. مسرحية مسلية .

المتفرج الواقف مع المؤلف على المسرح
يخرج ويعود بكرسى يجلس عليه
ويوجه الكلام الى المؤلف : « تستطيع ان تتكلم مطمئنا ، – انا هنا لأمنع المقاطعة » يتجه الى الجمهور : « ممنوع المقاطعة » .

المؤلف – (للمتفرج الواقف معه على المسرح) هذاشيءيؤسفله.

المتفرج – ما الذى يؤسف له ؟ .. ان تتكلم وانت مطمئن ، مطمئن تماما ؟ ..

المؤلف – نعم .. لا يفسد الكاتب الا أحد امرين ان يكون مطمئنا مطمئنا جدا أو خائفا جدا . على كل حال دعنا من هذا لقد طلبتم ان أظهر على خشبة المسرح ، وهأنذا أنفذ امركم . وآملى الا تكونوا أصبتم بخيبة امل كبرى . فطائفة الكتاب ، طائفـــة المؤلفين المسرحيين يحسنون الكلام مع أنفسهم ، ولا يحسنون الـكلام مع الناس .

المتفرج (فوق المسرح) – الخلاصة أن مسرحية الليلة صورة طبق الأصل منا .. من المجتمع الذى نعيش فيه ..

المؤلف – تمام .

المتفرج – (يقوم من كرسيه ويتجه نحوه ويضع يده فوق كتف المؤلف ، فيتزحزح المؤلف ويتراجع الى الوراء) لماذا أنت خائف ؟

المؤلف – (متراجعا الى الخلف) طبيعى ؟

المتفرج – (يرجع خطوة الى الوراء ، ويتأمل فى المؤلف كمن يرى شيئا غريبا) ما هو الطبيعى !

المؤلف – (مبتعدا خطوة أخرى) الطبيعى أن أخاف من رجل له كل هذه العضلات ، وهذا الصوت الرهيب . وهذه القدرة على اسكات الناس ، وعلى الوثوب الى المسرح بهذه السهولة .

المتفرج – (بعد فترة صمت) عضلات (يتأمل ذراعيه) انها عضلات رجل ياكل من عرق جبينه ، ولا يبـــددها فى التأمل .. أنا استنشق الهواء ، واسير على قدمى ، وانام ملء جفونى فى الليل .. أنا رجل طبيعى .

المؤلف – أهنئك .. أصدق التهانى .

المتفرج – التهانى ؟ (الجمهور يبتدىء فى الضحك والانسياق مع الموقف) أتهنئنى على انى رجل طبيعى ؟

المؤلف – وهل هذه قليلة ؟ . كلنا نتمنى أن نكون طبيعيين ، ولكن كل شىء فى حياتنا يمشى مقلوبا ، نحن نسير على رءوسنا .. نحن نزحف على بطوننا .. نحن نتكلم وأفواهنا مغلقة ، نحن نرى وعيوننا مغمضة .. نحن نقول الشىء ونقصد غيره .

أصوات من الجمهور متفرقة – برافوا ! لك كل الحق ! ..دعه يتكلم . مضبوط . ليحيى الكاتب الصريح .

المتفرج – بالله عليك .. لماذا ترتعد هكذا . كيف تكون مؤلفـا شجاعا ، وانت تهتز داخل ثيـــابك .. هزة تجعلنى ارقص .

المؤلف – الذنب ذنبكم ؟

المتفرج – ذنبنا ؟ هذه أول مرة أرى فيها كاتبا .. فهل أنتم جميعا بهذه الصورة . هل كلكم تتكلمون هذا الكلام غير المفهوم . انا لا اطلب الا شيئا واحدا .. قل لى ، هل نحن حقا كما قلت عنا فى تمثيليـــة الليلية .. كلاب وذئاب .. وأوغاد .. وسفلة .

المؤلف – (متشجعا متكلما بصوت يكاد يكون منبعثا من رجـل آخر) نعم . انتم أبطـــال مسرحيتى .. ومــع ذلك أعجبتكم .

المتفرج – يعنى ؟

المؤلف – (مكملا) يعنى أن فى هذا البنوار أو فى اى بنوار آخر ، رجالا ملأوا جيوبهم بالرشوة ، وبعضــهم دفـع ثمن البنوار من آخر مبلغ حرام وصل الى جيبه ثم ضحك وصفق .. ضحك من أعماق قلبه ، وصفق حتى الهب كفوفه .. على موقف الراشين والمرتشين ، اعجابا بى أنــا .

يسود المسرح وجوم
يتوقف الجمهور عن الكلام
ويصبح صوت المؤلف
والمتفرج كأنهما صوتا
رجلين غريبين

المتفرج – تريد ..

المؤلف – (مكملا غير ملتفت الى مقاطعة المتفرج) يعنى أن فى هذا الجمهور ، من أظهر اشمئزازه من المواقفالجنسية الصارخة فى المسرحية ، وتظاهر بأن فضيلته جرحت .. فاذا انتهت السهرة تعجل الخروج من المسرحليترك لحيوانيته الحبل على الغارب .. لا يهم أن يكون ذلك مع زوجة أو خليلة .. ولا يهم أن تكون الخليلة زوجة صديقه أو جاره .. أو كانت من بائعات الهوى .

المتفرج – (صارخا) أنت مجنون !

المؤلف – أنتم أبطال المسرحية .. كذابـــون .. نمامون .. تتهارشون كالكلاب .. وتتنافسون من أجل القرش أو الشهرة أو المرأة ، وأنتم تدوسون بعضــكم بعضا ثم تصفقون لكل من يتكلم عن الفضيلة .

تقف السيدة العجوز المتصابية
وتصرخ : « اسكته .. اسكته » .
ومن هنا وهناك ، تعلو أصوات :
« اصفعه .. اصفعه » .



المؤلف ـ فالتهنئة .. التهانى كلها من حقكم أنتم .. لا لأنكم تلعبون أدواركم ببراعة ، وان كانت قذرة ، ولا لأنكم أتقنتم صناعة النفاق ووصلتم فيها الى أعلى درجات البراعة ، بل لأن صورتكم لم تفزعكم .. عرفتم أنفسكم فى المرآة ، فلم تحطموا المرآة ، ولم تدوسوها بالأقدام .. دعونى أقبل أقدامكم ، فهذه هى المرة الأولى فى تاريخ طوله عشرة آلاف سنة لم يستعمل فيها الانسان قدمه تعبيرا عن الغضب .

تصعد سيدة جميلة ومتأنقة
بخطوات تنم عن الثقة والاطمئنان
وتتجه نحو المؤلف ـ ثم ترفع
يدها وتصفعه .. ويرن صوت
الصفعة عاليا ، وسط هتاف
وضحكك وتصفيق : « برافو !
برافو ! هذا أحسن هذا مدهش ! » .

المؤلف ـ (ينحنى طويلا حتى تلامس [illegible]) سيدتى الفنانة العظيمة ! انه لشرف أن تضعى أناملك الرقيقة المعطرة على خدودى التى غسلها العرق ، من الخوف والارتباك .

الفنانة ـ (تتجه الى الجمهور ، وتوجه الحديث فى صوت رنان) لماذا أنتم باقون هنا .. اخرجوا .. ان هذا الرجل مجنون ! تصفيقكم أفقده عقله .

المؤلف ـ (يعود الى الانحناء) هذا صحيح .. اننى رجل فقد عقله .. وهذه الفنانة العظيمة هى وحدها التى وهبها الله أعصابا قوية ، تسمع التصفيق وتبقى عاقلة .. انها صاحبة فن يعجب كل الناس فى كل وقت .. يتغير كل شىء ، وهى ثابتة فى سماء الفن ، كالنجم القطبى .

الفنانة ـ (تتجه نحوه وتصرخ فى وجهه) يا قذر !

الجمهور يضج بالضحك
ويتعالى صراخ وهتاف
وأناس تقف وتلوح
باليد ، وتختلط الاصوات

المؤلف ـ (فى هدوء تام ، وقد دخل فى حالة التحدى) سيدتى .. ابتعدى ان رائحة عرقى تؤيد كلامك ، فأنا قذر .. لم أقبض بعد ثمن المسرحية وعندما أملأ جيبى منه .. سأشترى أحسن أنواع الصابون حتى لا أضايق الذين يحافظون على نظافة أجسامهم .

المتفرج ـ (يتجه نحو المؤلف ويمسك بمقدم ثيابه) كنت أحسبك عاقلا ! ..

المؤلف ـ (يمد يده الى الفنانة) سيدتى ! رحماك ! اشفعى لى عنده .. هذا المصارع ، ضربة منه تكتم أنفاسى ، وكلمة منك ترد لى حياتى (بعد ان يتركه المتفرج) هل قلت لكم انى عاقل .

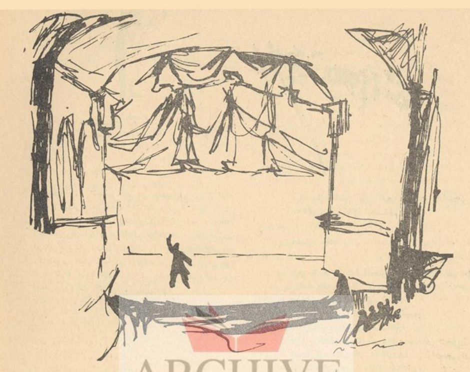
الفنانة ـ (فى ارتباك) ألق به الى الجمهور .

المؤلف ـ (يتخلص من المتفرج ، ثم يقول صارخا وضاحكا) برافو ! برافو ! . كل شىء ثابت لا يتغير فنصيبنا دائما أن يلقى بنا الى السباع الهائجة .. والجمهور يضحك . هيا نفذ أوامرها .. لماذا هذا التردد (يقترب منه ويلمس ذراعه ثم يبعدها بسرعة كأنما لمس قطعة نار) يا .. يا .. عضلات فولاذية ، ولكن بغير ارادة .. السيدة الرقيقة ، اللطيفة ، أقوى عزما ، وأقسى قلبا

يتجه المؤلف نحو مقدمة المسرح ،
ويشد قامته ويتكلم وكأنه يخطب

أيها السادة ! انتهت السهرة .. انتهت على أحسن حال . كنت سأعود الى بيتى مخدوعا .. انكم لم تصفقوا لمسرحية الليلة ، الا بنفس الطريقة .. كل منا يحسب أنه وحده ، الأمين ، النظيف ، وأن الآخرين هم المجرمون .. ولولا ذلك ، لكان المسرح جحيما .. نحن نرى فيه عيوب الآخرين . ظننت أن الأمر تغير .. ان الحقيقة لم تعد مكروهة .. ان الانسان الذى نسج بيده الأقنعة ليخفى وراءها نفسه ، قد قرر أن يمزق هذه الأقنعة .. ظننت أننا نشهد الليلة مجرد بداية .. محاولة صغيرة .. كم كنت مخدوعا لا .. لا يزال هذا الوقت بعيدا .. ولابد لنا أن نعيش آلافا أخرى من السنين أو مئات لندور حول أنفسنا ، ونحن نلهو بالمثل الأعلى ، ونختفى وراءه ونضحك به ونضحك منه .. لعبة الاستغماية لم تؤد بعد دورها فى حياتنا .. ما أجملها من لعبة .

صمت ..
يقف واحد فى وسط الصالة
ويقول بأعلى الصوت : « هل



تفهمون ! » .

صراخ جماعى : **« أبدا » .**

« هل نقتله ؟ » .

صراخ جماعى : **اقتله .**

المتفرج من وسط الصالة ،
يخلع حذاءه ويرمى بها
الى المسرح فيتلقفها المؤلف

المؤلف ـ **وصلت البطاقة ، وعرفت منها اسمك .. رائحتها تدل عليك .**

الجمهور ـ (يرمى المؤلف بأحذية ، واجزاء خشبية انتزعها من
الكراسى ، فتسقط على المؤلف
كالمطر ، فيحاول النجاة منها ، بالتلوى
والتثنى وسط صراخ وهتاف وضجيج
ثم تبدأ فى اصابة جبهته وعينيه
وصدره ، فيختل توازنه ، ويضطرب
ويقع ، ويقف ، ثم يقع ويحاول الوقوف

المؤلف ـ **عينى ! راسى ! الدم يســـيل !** (وهو منحن على الأرض) **انى لا أكاد أرى .. أنفاس مختنقة .**

المسرح يبدأ يخلو من الجمهور
شيئا فشيئا .. والمؤلف يترنح
والظلام يسود المسرح قليلا
قليلا .. حتى لا يبقى عليه الا دائرة
نور ، يقف فيها المؤلف مترنحا

ثم يعتدل وينحنى طويلا لجمهور
يتخيل وجوده .

المؤلف ـ **شكرا أيها الجمهور العزيز ! لقد عرفت كم اعجبتكم المسرحية . أرجو أن تكون المسرحية القادمة اجمل .. ولكن مسرحية آخر السهرة كانت رائعة .. لقد مثلنا جميعا أدوارنا . بأمانة .. شكرا .. شكرا جزيلا .**

يسمع من الخارج ضحك ، وهتاف
وتصفيق
ثم يسدل
الســـتار
شيئا فشيئا
يخرج من جنبات القاعة
والمسرح ، أشخاص مختلفون
صغار وكبار ، **سيدات**
ونساء ، ثم يتجهون نحو
المؤلف ، ويحيطون به ويرفعونه **من الارض .**

المؤلف ـ (يحاول أن يحدق فى هؤلاء الأشخاص كمن يرى أشباحا) **ماذا أرى ؟ من هؤلاء ؟**

الأشخاص الذين التفوا حول المؤلف يقولون فى صوت كالهمس : **لست .. وحدك .. نحن معك**

المؤلف ـ **هل سمعتم ؟ هل أنا أرى ؟ هل أنا أحلم ؟ .. هل هذه الحقيقة ؟**

ســـتار

رسائل جامعية

تقدمها
نجاة شاهين



الاتجاه التجريبي في الفلسفة المعاصرة وأثره على الفكر والتطبيق التربوي

في كلية التربية جامعة عين شمس نوقشت الرسالة المقدمة من السيد سعيد اسماعيل على السيد المعيد بالكلية لنيل درجة الماجستير وموضوعها .. الاتجاه التجريبى فى الفلسفة المعاصرة وأثره على الفكر والتطبيق التربوى ..

وقد أشرف على البحث الأستاذ الدكتور أبو الفتوح رضوان ..

ومما لا شك فيه أن التربية تلعب دورا هاما وجوهريا بالنسبة لكل أمة تتجه الى اعادة بناء كيانها ، وتشكيل شخصيات أفرادها تشكيلا يضمن لها سلامة السير وسرعة الخطى نحو الآمال المرجوة . واذا كانت التربية بناء على هذا تعد ركنا أساسيا من أركان العمل الوطنى ، فانه ـ ضمانا لحسن سير هذه العملية سيرا بناء ـ يلزم أن تصل فلسفتها الىجميع العاملين فى حقلها، فذلك ينقل معنى هذه العملية انتقالا ثوريا من العموميات الشائعة المبهمة والغامضة الى وضوح ذهنى وعملى يربط الانسان الفرد فى نضاله اليومى بحركة المجتمع كله ، ويشده فى اتجاه التاريخ ، كما انه يوجه به حركة التاريخ فى نفس اللحظة ..

وهذا هو ما حاول الباحث أن يقوم به فى بحثه هذا .. فقد أخذت بلادنا منذ ما يقرب من ربع قرن تجرب كثيرا مما حمله اليها مبعوثوها وخاصة من الولايات المتحدة من ألوان التربية الحديثة . ولا يخفى على أحد مدى ما حدث فى هذا التجريب وهذا التطبيق من انحرافات وأخطاء ، لا لشىء الا لأن فلسفة هذا العمل لم تكن واضحة أمام كثيرين من القائمين بأمر التجريب والتطبيق وايمانا من الباحث ، بأن خير سبيل لتقويم ما يحدث من انحرافات فى أوجه المناشط السلوكية ، هو توضيح ما تقوم عليه هذه المناشط من فلسفة ، وما يكمن وراءها من مفاهيم ومبادىء وأصول ، أقدم على القيام بهذا البحث مبتغيا أن يبرز الأصول والمؤثرات الفلسفية المعاصرة على ما نعرفه من ألوان التربية الحديثة ..

وأبرز ما تتميز به الفلسفة المعاصرة هى محاولتها أن تنهج وفقا لما ينهجه العلم التجريبى على الرغم من التباين الشديد والاختلاف الكبير بين مدارس هذه الفلسفة ..

فالواقعية تحاول أن تجيب عن السؤال القائل .. ما مصدر العلم وأين نلتمس شواهد صدقه .. بقولها بأن مصدره هو وقائع العالم وحوادثه ، وشاهد صدقه هو صلته بتلك الوقائع والحوادث ، والواقعية تحقق فى مذهبها هذا شرطا هاما من شروط الاتجاه التجريبى العلمى ، وهو البحث عن الذاتية والاخلاص لما يقول به الواقع بقدر المستطاع .

والمثالية تجيب على هذا السؤال بأن مصدر العلم هو مبادىء فطرت فى العقل الانسانى ، وان شاهد صدقه هو ما ينبثق من تلك المبادىء بحيث تجىء النتائج المنبثقة متسقة من الوجهة الرياضية مع مقدماتها ..

والوضعية المنطقية ، تفرعت عن الواقعية الجديدة ، وأصبحت تقصر مهمة الفلسفة على تحليل اللغة تحليلا منطقيا متأثرة فى هذا بالتجريبية الانجليزية التى حاولت منذ القرن السابع عشر على يد لوك وباركلى وهيوم أن تحدد معانى الالفـــــاظ وتحليل العبارات ، وهى ترد كل ألوان المعرفة العلميـــــة الى الخبرة الحسية ، مستبعدة كل ما لا يمكن التثبت من صحته بالتجربة.

أما الماركسية فهى ترى أن مهمة الفلسفة ، العمل على تغيير العالم وبتغيير العالم يغير الناس أنفسهم ويستحدثون قوانين جديدة تهيمن على مجرى التاريخ .. وتسمى الماركسية أحيانا بالمادية الجدلية .. فالمادة فى نظرها ليست من ذلك النوع الثابت الساكن ، ولكنها فى حركة دائبة متطورة يحكمها قوانين ثلاثة :

١ ـ قانون صراع الأضداد وتفسيرها ووحدتها .

٢ ـ قانون تحول الكم الى الكيف وبالعكس .

٣ ـ قانون نفى النفى .

أما البراجماتية فهى تلك النظرية القـائلة بأن الفكرة ، وهى المعنى العقلى للكلمة أو لأى تعبير ، انما تنحصر فيما نتصوره لها من أثر على مسلك الحياة .

ومن هنا يمكن القول بأن لكل فلسفة جانبها التربوى والاجتماعى .. ولما كانت دراسة كل فلسفة من هذه الفلسفات السابقة أمرا صعبا عسيرا ـ لا يمكن أن يضطلع به باحث واحد .. فقد قصر السيد سعيد دراسته على الفلسفة البراجماتية وذلك لأنها :

أولا : من أبرز الفلسفات المعاصرة اتصـــالا بالتربية حتى أن زعماءها يعدون فى نفس الوقت من علماء التربية الممتـــازين من أمثال جون ديوى .

ثانيا : كل من الفلسفتين الواقعيـــة الجـديدة ، والوضعية المنطقية وان كانت لها نزعة علمية ، الا أنها نزعة ضيقة تحصر الفيلسوف فى دائرة التحليل اللغوى ، وبذلك يتعزل عن مواقف الحياة ومشكلاتها وعن مواقف التقويم والتفضيل ـ بين بديلات السلوك وبديلات القيم والنظم والايديولوجيات .

ثالثا : اذا كانت الفلسفة الماركسية تخلو من التقصير السابق الا أنها فلسفة كثيرا ما تهمل القيمة الانسانية ولا تعبأ بحـرية الفرد ، وقيمة الشخصية أما الفلســـــفة البراجماتية فانها تعد بحق فلسفة العـــــلم والديمقراطية والايمان بالقيم الروحية والأخلاقية .

ومن أجل هذا حاول الباحث أن يتعقب المنهج التجريبى كما تمثله الفلسفة البراجماتية عند أعلامها الثلاثة ، بيرس ، وليم جيمس وجون ديوى .. وليس الغرض من دراسة هؤلاء الأعلام تقصى الآراء الفلسفية عندهم ، بل نهجهم التجريبى .. ومن هنا فانه فى دراسة بيرس تمثلت فلسفته فى تفسيره الاجرائى للمعنى كتعبير صادق عن الاتجاه التجريبى وكذلك الأمر عند وليم جيمس، فقد نادى بالصدق ودراسة العلاقات ، ورأب كثيرا من الصدع الذى كاد أن يسببه فلاسفة التجريب التقليديون للاتجـــــــاه التجريبى . أما ديوى فقد أبرز نظريته فى أصول البحث التجريبى ومنطق سيره .

وقد تمثلت ضرورة المذهب التجريبى فيما شـــــهده الفكر الانسانى من تحطيم لمظاهر حكم « المطلق » فى المختلفة سواء فى المجال السياسى حيث شهدنا أفول الامبراطوريات الضخمة وانهيار الاستعمار ، وتهاوى كثير من العروش المستبدة وسواء فى المجال الاجتماعى حيث زال الاقطاع ، أو المجال الدينى فقد ذهب كثير من ألوان الارهاب الدينى فى الغرب خاصة ، والذى كان يجعل للسلطات الدينية العليا الحق فى أن ترسم للناس طرائق العبادة والسلوك ، وفهم ما يقرأون من كتب مقدسة وتمثلت تلك الضرورة التاريخية كذلك فى ثورة جغرافية أبعدت شبح المجهول عن العقل البشرى ، وأمدته بجرأة دفعته الى ارتياد آفاق لم يكن يحلم بها .. وتمثلت فى ثورة صناعية أظهرت للناس مدى ما يؤدى اليه تطبيق المنهج التجريبى من زيادة فى سرعة التقدم والتطـور ، مما يعود بالرفاهية على المجتمع .

ولم يكن الاتجاه التجريبى ضرورة بحكم التاريخ فحسب ،وانما هو كذلك ضرورة يعرفها الموقف العلمى الراهن والذى يتمثل فى نظريات يهمنا منها ما تؤكده من دعم للاتجاه التجريبى ، وما تؤكده من ضرورة تبنيه بحكم ماكشفت عنه هذه النظرياتوهى.. نظرية التطور ، ونظرية بناء المادة فى العلم الطبيعى ، ونظـــرية النسبية ..

وقد تناول الباحث بالدراسة والتحليل مظاهر الاتجـــــاه التجريبى فى الفلسفة البراجماتية كمـــا تمثلت فى التفســـير الاجرائى للمعنى عند « بيرس » والنظرة التجريبية للعلاقات التى كانت تمثل نقطة ضعف فى الفلسفة التجريبية التقليدية ، فجاء وليم جيمس وأظهر أن العلاقات بين الأشياء هى موضع للتجربة المباشرة مثلها فى ذلك مثل الأشياء نفسها .

أما « جون ديوى » فقد حاول أن يقيم منطقا للبحث التجريبى لا يجعله قاصرا على مجال دون آخر ، وانما يصلح لأن تعالج به كل من الأمور الانسانية والأمور الطبيعية .. ذلك أنه لا اختلاف بين مجاليهما ، واذا كان هناك اختلاف فهو فى الدرجة وليس فى النوع ..

وأهم خصائص الاتجاه التجريبى ..

أولا : الدقة البالغة فى استخدام الألفاظ والعبـــارات ، فلو سمعنا من العالم ألفاظا وكلمات مثل « المادة » النسبية ، الذرة.. الخ ، وطلبنا منه أن يحدد لنا على وجه الدقة ما يقصده حين يلفظ بهذه الكلمات ، والمصطلحات فســنجد أنه من اليسير بالنسبة له أن يعيننا على تفهم ذلك ، وذلك بأن يلجأ الى التجربة أو المعادلات الرياضية ، أو ما الى ذلك من وسائل تعينه فى التحديد الدقيق .. بحيث نكون على بينة تامة بما يقصده من هـــذه الألفاظ .

ثانيا : اعتبار « الخبرة » مصدر المعرفة ومعيار صـحتها ، والخبرة هى المصدر الذى نستقى منه معلوماتنا ، يقول ديفيد هيوم اننا اذا ما استعرضنا المكتبات ، وتناولنا بأيدينا كتابا كائنا ما كان ، كتابا فى اللاهوت ، أو فى الميتافيزيقا المدرســية مثلا ، فلنسأل ، « هل يحتوى هـــذا الكتاب على تدليلات مجردة خاصة بالكم والعدد ؟ « لا » هل يحتوى على تدليلات تجريبية خاصة بامور الواقع والوجود الفعلى ؟ « لا » اذن فالق به فى

النار لانه يستحيل أن ينطوى على شيء غير سفسطة ووهم . وهذا حق ، فالعالم لن يكون عالما ما لم يقل كلاما مفهوما ، وهو لكى يكون مفهوما لابد أن يشير الى واقع خبرى يمكن أن يشترك فيه الناس المعاصرون له ، فالخبرة الحسية هى مصدر الاجابة الصحيحة .. وليس هذا الكلام مقصورا على موضوعات العلم فقط ، بل ان الفيلسوف اذ يقصر بحثه على مشكلات جزئية محددة ، ويقلع عن محاولة وضع مبدأ يضم الكون كله بما فيه.. ومن فيه ، فسوف يتمكن من الاعتماد على الخبرة فى استقاء معلوماته .. وليس حتما أن يأتى الكلام مرتبطا بالخبرة ، وانما يكفى أن يجيء صورة مباشرة أو غير مباشرة ، لما هو جائز الوقوع فى العالم الفعلى ..

ثالثا : الوصول الى تعميمات .. فلا يكفى الرجوع الى الخبرة واتباع أساليب الملاحظة الحسية لاستقاء المعلومات ، فكثيرون يلاحظون العديد من عناصر الطبيعة ، ولكنهم لم يربطوا بين ما يصلون اليه من حقائق مفككة متفرقة من مجموعات متسقة الأجزاء ، هؤلاء لن يصلوا الى علم صحيح ، وبالتالى لا يمكن أن يتسموا بما هو مقصود بالاتجاه التجريبى .. لأن المقصود هو التجريب الذى ينتهى بالانسان الى الوصول الى حقائق عامة ، وقواعد علمية ، وتعميمات تمكنه من تطبيقها بما يستجد من ملاحظات وخبرات .

رابعا : الموضوعية .. وهى من أهم السمات التى ينبغى أن يتصف بها الاتجاه التجريبى ، ذلك لأن الباحث حين يجرب محاولا بكل ما يستطيع من عزم وقدرة الا يخرج فيما يبحثه بشيء من ميوله وأهوائه ونزعاته الذاتية وقيمه .. سوف يساعده ذلك على الوصول الى حقائق موضوعية ..

خامسا : فالباحث حين يلجأ الى التجريب يستحيل عليه كثيرا أن يدرس الظاهرة أو موضوع بحثه أيا كان بصورته التى يكون عليها فى الواقع ، بما فيها من تركيب وتعقيد وتشابك الا اذا عمل على تحليل موضوع البحث الى عناصره المختلفة ، حتى تتم الدراسة على الوجه الأكمل المنشود .

سادسا .. يجب أن يتسم الباحث بسمات خلقية قد يسبب غيابها عن الباحث فشلا فى الافادة من الخصائص السابقة .. كالشجاعة والنزاهة .. وروح النقد ..

سابعا : الوظيفة الاجتماعية للاتجاه التجريبى .. يشهد الانسان فى العشرين سنة الأخيرة تقدما فى ميادين العلوم المختلفة لم يحققه فى مئات السنين .. وان دل هذا على شيء فانما يدل على ما أصبح للعلم من اتجاه اجتماعى يتجه به الى خدمة أغراض الانسان ورفع شأن المجتمع والتقدم به صوب أمله المنشود فى الرخاء والطمأنينة . وما العلم الا نتائج توصل الباحثون اليها بفضل ما اصطنعوه من منهج تجريبى .

وقد وضع فرنسيس بيكون أسس المنهج التجريبى فى كتابه الأورجانون الجديد Novux Organun ليعارض به منهج أرسطو المعروف باسم القياس . وقد تبعه فى ذلك فلاسفة كثيرون ابتغوا من ذلك ارساء قواعد وأسس منهج تجريبى يتلاءم وما يتسم به العالم من تغير ، وما تتسم به المعرفة الانسانية من اعتمادها على الحواس .

ولا شك أنه مما يذكر لفلاسفة البراجماتية ، أنهم لم يحصروا أقوالهم ومبادئهم فى بطون الكتب كما فعل كثير من الفلاسفة السابقين حتى التجريبيين منهم .. وانما حاولوا أن ينزلوا بهذه الأقوال والمبادىء الى أرض الواقع والخبرة والتطبيق والتجريب وكانت « التربية » هى خير ميدان ، وخير معمل تختبر فيه صحة المبادىء والأفكار الفلسفية ، ومن هنا كانت دراسة الباحث للاوضاع التى أصبح عليها حال الفكر والتطبيق التربوى فى هذا الاطار التجريبى ، وكان ذلك عن طريق دراسة بعض المفاهيم التى يحفل بها ميدان التربية مثل الخبرة .. والعقل .. والتفكير ، واجتماعية التربية ، ثم بالوقوف على بعض التجارب التى جاءت نتيجة تطبيق لمبادىء وأصول الفلسفة البراجماتية .. وقد اقتصر فى دراسته هذه على ما حدث فى الولايات المتحدة بالذات خاصة وأن ظهور هذه الفلسفة كان على أرضها وبالتالى فقد كان أوضح تأثيرا وأوسع انتشارا .

وقد أظهرت الدراسة على أى وضع استقر مفهوم الخبرة فى اطار الاتجاه التجريبى .. فأصبحت الخبرة لا تعنى أكواما من معطيات الحس ، وانما أصبحت تعنى حصيلة ما يتم بين الكائن الحى وبين بيئته من تفاعل يربط بين أبعاد الزمن الثلاثة الماضى والحاضر والمستقبل ، تفاعل يقوم على الرؤية والذكاء وتقدير العواقب ورسم الخطط والأهداف ، وقد أدى هذا الى تغيير آخر فى النظرة الى التفكير اذ أصبح ينظر اليه فى مجراه الطبيعى ، وهو مجرى الخبرة ، وبذلك لم يعد ترفا يقتصر على طبقة معينة فى المجتمع ، بل هو حاجة ضرورية لا يقوم عمل الابها .. أما « العقل » فقد أصبح بعد هذا لا يعنى أكثر من هذه العملية التفكيرية التى تقوم على التوجيه البصير لما يحدث من ضروب التفاعل بيننا وبين البيئة ، وبهذا نجد الارتباط الوثيق بين الخبرة والتفكير والعقل فى الاطار التجريبى ، مما يجعل من العملية التعليمية عملية تقوم على أساس من طريقة العلم التجريبية ، ويؤدى بالتالى الى النظر الى التربية كما ينظر الى العلم كقوة اجتماعية يتوسل بها للعمل على تقدم المجتمع .

وكان من الضرورى أن يفرد الباحث فصلا لدراسة الاتجاه التجريبى فى التربية المصرية ، فحاول أن يبرز ما كان لفلاسفة البراجماتية من تأثير غير هين على مثل هذا الاتجاه خاصة وأن جمهرة كبيرة من رجال التربية المختصين فى مصر ، والرعيل الأول بصفة خاصة قد تأثروا بما حملته الفلسفة البراجماتية من مبادىء واتجاهات وخاصة فى التربية ..

وقد تبين للباحث نتيجة هذه الدراسة أنه على الرغم مما قمنا به من انشاء لكثير من الفصول والمدارس التجريبية والنموذجية هادفين الى جعلها حقول تجارب تجرب فيها النظريات والمذاهب والطرق التربوية الحديثة وعلى الرغم مما أشاعته هذه الفصول وهذه المدارس من اندفاع عام فى كل مدارسنا الى السير طويلا فى شوط النشاط من حيث أنه معين يتيح للتلاميذ الحصول على كثير من الخبرات اللازمة لجعل ما يتلقونه من معارف ومعلومات ذات حيوية وفاعلية بالرغم من هذا كله فان هذا الاتجاه مع الأسف قد انحرف عن غايته ، فبدلا من أن يصبح وسيلة لتحقيق نمو التلاميذ أصبح غاية فى حد ذاته ..

ولا شك أن هذا يبعد بنا عن روح الاتجاه العلمى التجريبى ذلك الاتجاه الذى يطالبنا بان نراعى حقائق الواقع ، فهذا هو السبيل الى الوصول بامتنا الى مرحلة من النضوج الفكرى الصحيح .

وفى تطلعنا الى العلم ومنهجه ، لا نتطلع الى ما هو جديد وغريب بالنسبة الينا ، وانما نتطلع الى اداة كنا نتوسل بها فى حياتنا فى أيام المجتمع العربى الزاهرة الذى أنجب الكندى والفارابى وابن رشد وابن البيطار ، والفخر الرازى والخوارزمى، ذلك انه كان مجتمعا يؤمن بحرية الفكر والبحث ، بيد أن الأمر عندما آل الى الترك صور لهم غباؤهم أن اشتغالهم بالعلوم الطبيعية مناف للدين الاسلامى فاضطهدوا حرية الفكر ممثلة فى الفلسفة ، واضطهدوا الاجتهاد وحرقوا كتب الطبيعة والعلوم ، فلما بدأنا نتصل بالغرب خيل الينا أننا نطل على عالم لم يكن لنا به من قبل علم . ويرى الباحث أن وسيلتنا الى أن نصل حاضرنا بما كان لنا من عزة وشأن مع الجهد الحثيث لمواكبة تيار العصر الحاضر هو أن نتخلص من انكماش العقل .

وأجهزة التربية والتعليم عندنا مطالبة بأن تجهز الأجيال الناشئة تجهيزا علميا يمكنها من قيادة هذا المجتمع لتعويض ما فاته فى عصر البخار وعصر الكهرباء .. وملاحقة ما يحدث فى عصر الذرة بامكانياته الهائلة .

والتربية العلمية التجريبية التى يدعو اليها تقتضى أن نعمل على بث الثقة فى التلاميذ بالانسان وبقدرته على كشف حقائق الوجود .. ولا نصوره لهم على أنه عاجز وضعيف ...

كما يجب ألا نعلم التلميذ أن « الرأى » الذى يتعلمه ليس معناه أنه الرأى الذى لا يعلو عليه رأى استنادا الى أن صاحبه فلان او فلان ، وانما لابد وأن نمنحه حق النقد مع ضرورة الحذر فى ذلك ، حتى لا ينصرف الى الهدم وحده ، « ان حرية النقد البناء ، والنقد الذاتى الشجاع ضمانات ضرورية لسلامة البناء الوطنى » ..

وأخيرا فان أهم ما يجب أن نراعيه فى تعليمنا هو أن نتمثل ما يحصر به منهج التجريب العلمى نفسه من مراعاة لحقائق الواقع ، فهذا هو السبيل الى الوصول بامتنا الى مرحلة من النضج الفكرى الصحيح ذلك لانه لا فرق بين أمة تحاول أن تزوق الواقع بالوهم وتزخرفه بالخيال ، ثم تنصرف بناء على هذا الأساس ، وبين اليافع الغر الذى لم ينضج بعد .

وكان أول السادة المناقشين الدكتور يوسف صلاح الدين قطب عملية كلية التربية .. وقد شكر للباحث جهده الكبير الا أنه أخذ عليه عدم تحديده للمشكلة التى قام البحث بدراستها ، ذلك لأن عدم التحديد هذا يجعل القارىء يسير فى قراءته على غير هدى .

أما الدكتور محمد قدرى لطفى .. فقد كان يود أن يفيض الباحث فى توضيح الدور الذى قام به العرب فى الاهتمام بالاتجاه التجريبى . كما أخذ عليه أفاضته فى ذكر المذاهب والمدارس التى ما كان من داع الى أفاضته الحديث عنها .

وأخيرا تحدث الدكتور ابو الفتوح رضوان ، فأخذ علىالباحث عدم اظهار ما بذله المصريون القدماء فى التبشير بمنهج العلم التجريبى فى الوقت الذى اهتم فيه بدور اليونان وغيرهم من مفكرى أوربا ..

وقد قدرت لجنة المناقشة ما بذله الباحث من جهد لا يستهان به فى بحثه ، حيث رجع الى المراجع الأصلية ، وطبع دراسته بالعمق والتحليل الفلسفى ، بالاضافة الى أن الموضوع يدرس اتجاها ترنو بلادنا فى الوقت الحاضر الى أن تتسم به حتى تصل الى الآمال المرجوة

وقد منح السيد سعيد اسماعيل على السيد درجة الماجستير بتقدير ممتاز .. من قسم أصول التربية ..

والرسالة تشتمل على ثلاثة أبواب واثنى عشرفصلا وقد خرجت فى ٢٧٣ صفحة من القطع الكبير .



دراسة فى الفن المصرى القديم - ١

نترك خلفنا الخضرة رويدا رويدا الى أن نفقد اى اثر يدل على طينة سمراء او نبات مزروع ، الا اننا من آن لآخر نرى أعشابا صحراوية ، تارة مكللة بالزهور وتارة بالأشواك . وما تلبث أن تختفى هذه النباتات مخلفة الطريق لأفرع جفت ولبقية من حياة نحسها فى صيحة طائر ، ونلمحها فى ظله الذى يفترش الرمال فجأة أو اذا مررنا بجانب بقايا من عظام حيوان .

وتمضى العربة واذا بذلك الرباط الواهى الذى يربطنا بالحياة يختفى أيضا ولم نعد نرى سوى صفائح البنزين المحطمة المتآكلة وعلب طعام فارغة أو صفائح مصدأة ملأها السائقون بالرمال لترشدهم للطريق فى رحلاتهم المقبلة وآثار نيران أشعلت ذات مساء للتدفئة وصنع الشاى .

وفجأة تختفى كل هذه البقايا والآثار ولم يعد شىء يدل على أن العربة تسير سوى حركة عقارب ساعاتنا وصوت المحرك وانصرام الليل واقبال النهار . السعير يلفح وجوهنا وحبات الرمل تخدش جلدنا والسراب لا يختفى ولا ينتهى ولا يتحقق . الرمال هى الرمال والسماء هى السماء . انه الجحيم . ويسيطر علينا شعور واحد وهو اللهفة على أن يختفى ذلك العذاب بأية صورة .

واذا بنا نجد أنفسنا فجأة أمام صفحة شاسعة من رمال بيضاء وسماء مكتومة تكاد أن تشتعل ، ويشرخ صوت السائق ذلك السطح المصقول من السكون ، صائحا « أشرفنا على البحر » . ويتساءل رفيقى « ما هو البحر ؟ » ولكن ما بى دافع للاجابة فعلي أن أشرح وعليه أن ينصت وكلانا تعب . وعلى كل فيكفيه ما سيخبره به السائق الذى تطوع بالحديث قائلا « أنه بحر من الرمال الناعمة عرضه حوالى عشرين كيلومترا . ممتلىء بأصداف وقواقع جيرية صغيرة تدل على أنه كان يوجد ماء هنا فى وقت ما . ومن النادر أن تخترقه عربة دون أن تغوص ولو مرة واحدة فى الرمال » . ويكفى رفيقى أن يعرف أننا أصبحنا قاب قوسين أو أدنى من الحياة ثانية وقد أوشكنا أن نشرف على الواحات البحرية .

أشحت بوجهى ولم أعد أتتبع الحديث . كنت أفكر ان أرض الكنانة لا تصلح بتاتا للسكنى وأن وجود النيل فى هذه المنطقة كان خطأ من الطبيعة . فمنذ عشرة آلاف سنة كان النيل هنا يتلمس طريقه الى البحر ، فاحتا اياه فى هضبة جيرية . وكانت هنا حياة وحيوانات واسماك وزهور . كما وجدت على المدرج الرابع من نحت المياه آثار أقدام انسان فى وادى النيل ولكننا لا يمكن أن نعتبر هذا الانسان مصريا ، فحتى ذلك الوقت لم تكن تكونت له مقومات الانسان المصرى بعد . وفجأة يتلمس النيل طريقا آخر ملقيا بأية حياة الى العدم . فيشد ذلك الانسان المغلوب على أمره رحاله ساعيا وراءه فلا حياة بدون ماء . ووجدت آثار ذلك الانسان النازح بجوار بركة قارون بالفيوم كما وجدت بجانب حلوان وكان ضمنها عقوده المصنوعة من أصداف البحر . وفى تلك الأمكنة التى كانت تمتلىء بالبرك والمستنقعات وقف ذلك الانسان الذى أصبح مصريا الآن . وقف هائبا يتلمس موطىء قدمه بحذر وهو يزيح ستر ذلك الغموض للكون ويكون أول فلاح وأول فنان وأول انسان اجتماعى . وانتقل الانسان لأول مرة فى التاريخ من جامع للغذاء الى منتج له . أجل لقد كانت الأحراش والصحراء ما تزال قريبة منه وكان هو ما يزال يسيطر عليه قلق الانسان البدائى فيذهب للصيد أو للمتعة أو لكى يوفر

لنفسه غذاء أكثر اذ لم تكن مزارعه سوى جيوب وأحواض صغيرة من التربة . انه لم يكن بعد قد توصل الى شق الترع أو فن الرى ولكنه كان قد توصل الى شىء أهم من اى شىء آخر .

شىء استطاع به أن يسبق كل أقرانه من سكان البقـــاع الأخرى . هذا الشىء هو أنه فى الامكان أن تعيش مجموعة من أسرات لا تربطهـا قرابة ، بعضـــها مع بعض دون أن يـكون بينهم صراع أو منافسة . فالصياد من الممكن أن يصطاد بمفرده وأن يقتل زميله كى يرجع وحده بالغنيمة ، كما يمكن للراعى أن يقتال حتى أخاه ليسلب ماشيته . ولكن طبيعة أرض مصر التى جعلت الانسان يتحول ليكون زارعا جعلته منذ البداية يشعر أنه ليس فى مصلحته أن يقتل زميله بل الافضل أن يتعاون معه .

والحفريات فى الفيوم ، كما هى على حدود الدلتا أو وسط مصر تخبرنا عن تجمعات الانسان البدائى كى يحقق نظامااجتماعيا هذا الانسان لم يكن قط فى طول قرائنه من سكان البقاع الأخرى. كان الرجل أقل من خمس أقدام وست بوصات أما المرأة فكانت لا تتجاوز خمس أقدام ، ولكنه كان يمتاز بشغفه للمعرفة والتقدم وقوة ملاحظته الغريبة .

●

ان أحدا لايستطيع التكهن بعمر النيولتيك فىمصر وهى المرحلة التى تسمى بما قبل الأسرات ولكن المؤكد أن الآثار التى يرجع عمرها لألفى سنة قبل الأسرة الاولى كانت فى حالة نضج غريبة الشأن ، خصوصا كل ما وجد فى نجاده . فعنصر الاســـتقرار والطمأنينة جعل الفن ينضج فى مصر أكثر من البقاع الأخرى التى كان الانسان فيها لايزال مشلولا بصراعه مع الحيوانات الشديية . فبدأ المصريون يرتبطون بالحياة . وربما كان المصرى أول رجل توقف عن أن يقتل جاره أو يقتل زميله وساعد على ذلك خـلو البيئة من الحيوانات الشديية التى يمكن أن يتصارع معها . كمـا أنه استأنس واستخدم معظم الحيوانات التى حوله . الاستقرار والطمأنينة اللذان سيطرا على حياته والحب الذى ملأ قلبـه ، كل ذلك غير من طبيعة انتاجه الفنى .

هذا العامل بجانب نقط أخرى عديدة ـ سوف نناقشها خلال سلسلة المقالات القادمة ـ كانت سببا فى نضج وتحديد شخصية الفن المصرى منذ بدايته ، وطبعته وحددته بتلك الحدود المعينة التى امتاز بها ، ولكننا سنكتفى بهذا العامل ونوضح أثره على التمثال المنشور على غلاف هذا العدد .

أمامنا الآن صورة أحد تماثيل الراقصات التى وجدت فى نجاده ويستطيع المهتم بالآثار والفن أن يميز أن هذا التمثال لا تنقصه العذوبة وهو يختلفعن تماثيلالبقاع الأخرىفى عصر النيولتيك، تلك التماثيل التى تعبر عن القسوة وتعطينا صورة عن فزع ورعب مبدعها الدائم من كل ما حوله كما تعطينا الشعور بالرهبة . ولعل ما نتج هذا الاختلاف من أن الانســـان كان فى ذلك الوقت قد استقر فى مصر ، كما كان قد انتهى من خوفه وصراعه معالبيئة. فصحراء مصر خالية من الحيوانات الشديية بل هى خالية من أى حياة . بل أكثرمن ذلك كان قد توصل الى ذلكالحب الذىيمكن أن يربط الانسان بالانسان ، لا ، بل أكثر من ذلك أحب الحيوان واستأنسه .. وهو يختلف عن تماثيل المرأة التى تعبر عن الأم « الأم الالهة » ـ اذ أن المرأة كانت فى ذلك الوقت بالنســـبة للانسان السر الذى يكتنز الحياة ـ هذه التماثيل التى وجدت فى حفائر كريت وغرب آسيا . وما يثبت نضج هذه التماثيل التى وجدت فى منطقة نجاده هو أننا لو بحثنا عن شىء يشبه ذلك التمثال فلن نجد سوى تماثيل الحضارة المنيوية بكريت فى عصرها البرنزى المتأخر حوالى سنة ١٥٠٠ قبل المسيح .

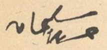
●

أجل انه يختلف عن تماثيل البقاع الأخرى للمرأة فى العصـر النيولتيك ، اذ لا وجود للحوض المتضخم ، كمـا يحكمه تعـامد الخطوط على بعضها . فتقريبا الخط الافقى للذراعين الممدودتين يتعامد مع استطالة التمثال . كما أن ذلك الخط المستقيم الذى يحدد الساقين يقسم الجسم الى قسمين . هذا الخط يتعامد مع الخط الافقى الذى ينهى البطن .

أما الذى يعطينا الاحســـــاس بالرقص فهو انزلاق الخط الخارجى لدرجة أننا لا نجد نقطة ارتكاز يمكن أن نتريث عندها . انه خط يملك مرونة انزلاق نقطة ماء على سطح أملس كما يملك التثنى السريع لجسم الراقصة المرن .

●

كثيرا ما يصادف السائح لريفنا فلاحا يقف وقدماه فى الطين ونور الشمس على رأسه ، أو منحنيا على أرضه السوداء وفأسه فى يده . هذا الزائر ينسىدائما أن يطاطىء الرأس احتراماالذلك الفلاح لأنه ينسى دائما أن ذلك القروى الساذج هو الذى أسس حضارة العالم كله ونظم قوانينه . هنا على حافة النيل وفـوق تلك التربة وسعير هذه الشمس كان نفس ذلك الفلاح الأســتاذ الأول للعالم . أرسى أسس الفنون والعلوم والنظم الاجتماعية . فلم يكن الأمر على من تسلم منه جذوة الحضارة بالشىء العسير.



تجربتي مع التفرغ



مرة منذ عرفت المدرسة ثم العمل ، أى منذ اكثر من ثلاثين عاما ، استيقظ من نومى بلا قلق ولا تبرم ، فليس أمامى مدرسة أوجامعة أو عمل ، أو مواعيد أو ارتباطات من أى نوع ٠٠ واذا كنا نعرف شيئا قريبا من هذا الاحساس فى أيام الجمع والعطلات الرسمية والسنوية ، فان احساسى يومها كان مختلفا مع ذلك ، فقد كنت ادرك أن امامى عاما كاملا اصنع فيه شيئا واحدا ، هو الكتابة فى موضوع اخترته بنفسى ، وعلى أن انجزه خلال هذا العام ساعة اشاء وحينما أجد فى نفسى الرغبة فى العمل ٠

ليست هناك مطبعة تنتظر أن أقدم لها ما اكتبه فى وقت محدد ، وليست هناك التزامات مادية على أن أفى بها ، فاضطر الى العمل والكتابة فى أى وقت وكل وقت لادرك موعد المطبعة ، لكى استطيع فى أول الشهر الوفاء بالتزاماتى المادية ٠٠ فقد تكفلت الدولة عنى بالوفاء بهذه الالتزامات ، دون أن تطالبنى مقابل ذلك الا بكتابة الموضوع الذى اخترته بنفسى ٠

كان احساسا جميلا رائعا ذلك الذى ملأ نفسى صبيحة أول يوم من أيام تفرغى ٠٠ نعم ، لقد سبقته عدة شهور مضنية عانيت فيها الكثير من الطواف بمكاتب وزارة الثقافة وفروعها واداراتها ، ثم مكاتب ادارة البعثات بوزارة التعليم العالى ، قبل أن أوفق الى استيفاء الاوراق والتوقيعات التى اعتبرت بموجبها فى اجازة دراسية بدون مرتب لمدة عام ، ومن ثم استطعت تنفيذ قرار التفرغ الصادر منذ شهور عديدة ٠٠ ولكن كل ذلك قد انتهى الآن ، وهأنذا أحظى بتلك المتعة النادرة التى لم أعرفها منذ وعيت .. متعة الحرية الكاملة فى أن اصنع ما أشاء وقتما أشاء أينما اشاء دون رقيب أو حسيب أو اضطرار الا من ضميرى ، والا ارتباطى بتقديم البحث الذى اخترت موضوعه فى نهاية العام ٠

بدأت باعادة ترتيب مكتبتى وتنظيم شواردها ، واعداد مراجع البحث ، وبطاقات الفهارس وكراسات الكتابة ٠٠ ثم قلت لنفسى : أن أمامك فرصة لاتعوض لقراءة كل ما تمنيت قراءته من زمن بعيد وشغلتك عنه شواغل الحياة والعمل التى لاتنتهى ٠٠ واخترت للبداية : القرآن الكريم ، والعهدين القديم والحديث ثم ألف ليلة وليلة ، وبعض كتب الميثولوجيا الاغريقية وبعض المراجع العامة عن المسرح وتاريخه ، معتقدا أنى بقراءتها لا أبعد كثيرا عن موضوع بحثى ، وهو مسرح توفيق الحكيم الذى استلهم كل هذه المصادر فضلا عما فى قراءة هذه الكتب قراءة تأمل واستيعاب من نفع لا شك فيه لثقافتى العامة ٠

واستغرقتنى قراءة هذه الكتب ، بالاضافة الى عمل هين متريث فى جمع مراجع البحث ومادته الأولية ، واذا بى استيقظ ذات صباح لأكتشف ان ثلاثة أشهر قد انقضت على بدء تفرغى ، ولم يبق أمامى سوى تسعة أشهر على ان أكتب خلالها عن ست وستين مسرحية لتوفيق الحكيم ، مع تتبع مصادرها المختلفة وظروف كتابة كل منها ، وآراء مختلف النقاد والدارسين فيها ٠٠ ألخ ٠٠ الخ ٠٠ فكان لابد أن اشمر عن ساعد الجد وأشرع على الفور فى العمل الجاد المنظم قبل أن يسرقنى الوقت ولا أستطيع انجاز العمل الذى التزمت به ٠

وهكذا فقدت ذلك الاحساس الرائع بالحرية المطلقة الذى ملأ نفسى ذات صباح فى مستهل شهر نوفمبر عام ١٩٦٤ ، ووجدتنى مرة أخرى مرتبطا بانجاز عمل معين فى وقت محدد .. ولكن شتان مع ذلك بين أن ترتبط بكتابة موضوع واحد تميل اليه واخترته بمحض حريتك لتنجزه فى مدى عام كامل ، وبين ان ترتبط بكتابة عشرات الموضوعات والمقالات والترجمات خلال المدة نفسها. فانت فى الحالة الأولى مضطر الى التجويد والتنقيب واطالة الدرس والتأمل ، وأنت نفسك فى الحالة الأخرى - مهما حاولت الاجادة والاتقان - مضطر الى السرعة والايجاز ،بل والسطحية فى اكثر الأحيان

ومن خلال هذه التجربة خرجت بحقيقة هامة ، هى التى أكتب من أجلها هذه الكلمة ، وخلاصتها أن التفرغ اذا كان لازما لبعض الفنانين والأدباء المنشئين لكى يجيدوا ويتفوقوا ، فهو ألزم ما يكون بالنسبة للدارسين فى شتى فروع الفن والفكر والأدب ، بل انى بعد أن راجعت كل المقالات والأبحاث التى كتبها فى موضوع تفرغى أساتذة أجلهم وزملاء لهم مكانتهم أستطيع أن أذهب الى اكثر من ذلك ، فأزعم أن هناك استحالة مادية تجعلنا لانحظى بما نحن فى أشد الحاجة اليه من دراسات جادة عميقة فى شتى فروع الثقافة الا عن طريق واحد .. هو طريق التفرغ .

وأعود الى تجربتى لأضرب منها مثلا عمليا يوضح صدق ما أذهب اليه .. لقد احتاج الفصل الخاص بمسرحية « الملك أوديب » لتوفيق الحكيم الى وقت طويل ، قضيته فى دراسة الأسطورة الاغريقية ، ثم مسرحية « سوفوكليس » وبعض ما كتب حولها من الآراء والتفسيرات ، ثم انتقلت بعد ذلك الى دراسة أهم المعارضات لمسرحية سوفوكليس ، وبصفة خاصة مسرحيتا « كوكتو » واندريه جيد ، وانتهيت من ذلك الى دراسة مسرحية توفيق الحكيم ومقارنتها بالمحاولات السابقة عليها لمعرفة مدى تأثرها بها واختلافها عنها، ثم استعرضت آراء الدارسين والنقاد الذين كتبوا عنها ، وخرجت من ذلك كله برأيى الخاص فى المسرحية . واستغرق هذا الجهد ما يقرب من ثلاثة أشهر .

ولو أنى ، أو أى دارس أخر ، شرع فى الكتابة عن هذه المسرحية فى ظروفنا العادية لما استطاع أن يتوفر عليها كل ذلك الوقت ، لأنه يدرك أنه فى نهاية الأمر سيخرج بمقال ، لن يتقاضى عليه فى احسن الأحوال أكثر من خمسة عشر جنيها . فاذا كان من أمثالنا أبناء الطبقة المتوسطة الدنيا التى لا دخل لها سوى ما تكسبه من عملها ، فسيجد نفسه أمام ضرورات مادية ملحة تضطره اضطرارا اما الى «سلق» البحث وانهائه فى أسرع وقت ممكن ، واما الى عدم التعرض له أصلا ، ليستطيع أن ينجز كتابات أخرى تكفل له مواجهة التزاماته أول الشهر .

هذا المثل يوضح حاجة الدارس الى الضمان المادى ليستطيع أن ينهض بعمله على الوجه المرجو، وهو مطمئن الى أنه سيجد أول الشهر ما يكفل له ولأسرته حاجاتهم الضرورية ، ولو لم ينته خلال هذا الشهر او الذى يليه من البحث الذى يقوم به . وهذا بالضبط أهم مايحققه التفرغ للفنانين والباحثين .

شىء واحد كان يعكر صفو انهماكى فى العمل واستمتاعى به طول فترة التفرغ ، وهو ذلك الاحساس الذى لايعرفه الا من جرب من قبل متعة الاتصال بالناس والمشاركة فى مشكلاتهم وهمومهم عن طريق الكلمة المطبوعة .. فكثيرا ما انتابتنى رغبة ملحة فى الانصراف عن بحثى بعض الوقت للكتابة فى هذا الموضوع أو ذاك من الموضوعات التى عرضت خلال تفرغى ، وكنت من قبل أشارك بالرأى فيها .. وكنت أقاوم هذه الرغبة حينا ، واستسلم لها حينا آخر فى نوع من الصراع الداخلى أشبه بالصراع الدرامى ..

ولكنى مع مرور الوقت ، وفى النصف الأخير من عام التفرغ ، استطعت التغلب على هذا الصراع واقنعت نفسى بأنى اذا كنت قد انعزلت عن الناس وعن الحياة العامة ، فان ذلك الى حين ، ومن أجل عمل لاسبيل الى انجازه على الصورة المطلوبة الا عن طريق العزلة والاعتكاف .. وهو فى النهاية ، وحين يكتمل ، عمل من أجل الناس ومن أجل المشاركة فى حياتهم وثقافتهم .

